P. O. germ
1485

<36603512010012

<36603512010012

Bayer. Staatsbibliothek

m̄

Hs. Al. deutsch.
p. 600.

Der
Bardenhain,
oder
Forschungen zur Reinigung
und zu einer neuen Begründung der Lehre
vom Eigenthümlichen
der
deutschen Dicht- Stimm-
und
Sängerkunst,
wie auch über das Verhältniß
der Künste, Wissenschaften und Glaubensarten.

Von

Ernst Christian Trautvetter.

Berlin 1812.
Bei C. G. Schöne.

280
Bayerische Staatsbibliothek München

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Vorrede.

Die Bildung des einzelnen Gelehrten hängt immer von der Bildung des Volkes ab, zu welchem er gehört. Die Bildung eines Volkes aber hängt mit der Bildung der Menschheit überhaupt zusammen. Wenn also in dem Volke ein Weiser aufsteht, welcher in seiner Wissenschaft auf neue Ansichten und Entdeckungen gerieth, wie z. B. Leibnitz, Kant, Fichte u. s. w. so gehören diese Entdeckungen großentheils, so wie der gelehrte Mann selbst, dem Volke überhaupt an. Denn die Fortschritte in der Kunst und Wissenschaft sind immer in dem vorhergehenden Zustande derselben gegründet. Wenn Menschen oder Völker ohngefähr auf einerlei Stufe der Bildung stehen, so geschieht es leicht, daß sie zu gleicher Zeit auf gleiche

Entdeckungen, und gleiche neue Ansichten gerathen, wie z. B. Leibnitz und Newton in der Größenlehre auf einerlei Entdeckungen verfielen.

Es wäre eben nicht möglich, daß solche Männer Anhänger und Freunde ihrer Lehren finden könnten, wenn nicht der allgemeine Zustand der Wissenschaft, überhaupt der geistigen Entwickelung, auf die neue Sache vorbereitet und hingeführt hätte. Wer als der Herold, als der Verkündiger des Neuen angesehen werde, das hängt von Umständen ab; immer derjenige, welcher das Neue am deutlichsten, gründlichsten, umfassendsten, und mit dem meisten Aufsehen aussprach. Es giebt immer Viele, die auf dieselben Gedanken geriethen, sie auch äusserten, aber nicht so kräftig, nicht so durchgreifend. Nach Kant, Fichte, und Reinhold mußte man auf die Vorstellungen kommen, welche Schelling zu einem Lehrgebäude zusammengestellt hat, wie ich dieß aus eigener Erfahrung weiß. In Herders Schriften liegen wie unzei-

tige Leibesfrüchte manche später ausgeführte Lehrgebäude. Man lese die geistreichen deutschen Schriften der letzten Jahrzehente, und man wird finden, daß ohngefähr Ein Geist in allen wehet, daß alle sie eine gemeinschaftliche Richtung einschlagen.

Diejenigen, welche dieß nicht einsehen, kennen freilich nur Kantische, Fichtische, Schellingische, und machen jeden, dessen Ansichten mit denen eines dieser Weltweisen Aehnlichkeit haben, zu einem Anhänger desselben. Sie eifern heftig wider die Männer, welche eine neue Lehre aufstellen, und sehen die Sache blos persönlich an, da es doch eine Sache des ganzen Volkes ist, und da gewiß, wenn der Eine diesen oder jenen Gedanken nicht ausgesprochen hätte, sich dazu ein anderer gefunden haben würde. Dieß mindert jedoch nicht das Verdienst der Männer, die als Erfinder in Kunst und Wissenschaft auftreten, denn es ist immer ein großer Ruhm, unter die ersten Schöpfergeister eines Volkes zu gehören. Als Gegner

des Neuen treten gewöhnlich Menschen auf, welche ihre Kunst oder Wissenschaft handwerksmäßig erlernt haben, welche also von ihrem Wissen und Können sehr eingenommen sind, deren Trägheit es widerstrebt, sich in eine neue Form zu fügen, oder deren kleinliche Eitelkeit sich beleidigt fühlt, daß Andere einen bessern Leisten bilden zu können glauben, als dessen bisher die Zunft sich bediente.

Auch ist nicht zu leugnen, daß jedes neue Wesen in Kunst und Wissenschaft — theils an sich etwas Eigenthümliches und Ausgezeichnetes habe, theils auch von der Eigenthümlichkeit desjenigen immer Spuren an sich trage, der das Neue zuerst auf die Bahn brachte. Es läßt sich also immer schon vorher bestimmen, wenn man seine Leute kennet, ob ihnen dieses oder jenes Neuaufkommende zusagen werde, oder nicht. Dieser Fall tritt aber nicht blos beim Neuen, sondern auch beim Alten ein. Ein Mann, dessen Wesen sich durch kalte, ruhige Besonnenheit, durch Verständigkeit aus-

zeichnet, wird nicht leicht ein Anhänger des Platonenthums, oder Schellingthums, aber gewiß ein Freund der Aristotelischen oder Kantischen Lehre werden. Ein Mann von klarem Verstande, und vieler Selbstigkeit und Festigkeit des Wesens wird das Fichtenthum jeder andern Lehre vorziehen. So mischet sich in die wissenschaftlichen Ansichten, so wie in Sachen des Geschmacks, immer die Eigenthümlichkeit der Menschen. All ihr Streiten ist vergebens, sie werden durch Gründe einander nie überzeugen, denn Keiner wird sich das aneignen, oder dem sich hingeben wollen, was seinem angebornen Wesen widerstrebt. So hat also auch der herrschende Glaube, das herrschende Lehrgebäude in der Wissenschaft, die herrschende Ansicht in der Kunst immer noch manche Gegner, deren Wesen sich damit nicht verträgt.

Auch die gegenwärtige Rückkehr der Deutschen zu dem Vaterländischen, Alterthümlichen in Kunst und Wissenschaft, ist nicht das Werk eines Einzelnen Mannes, sondern die gesammte

Bildung des deutschen Volkes führt dahin. Jeder, welcher an dieser Bildung thätig, oder auch nur leidend, Antheil nimmt, wird darauf hingeleitet, und ich bin überzeugt, daß viele selbstschöpferische deutsche Geister, wenn man ihnen aufgeben würde, eine Beichte über den Gang ihrer Bildungsgeschichte abzulegen, dem Wesentlichen nach ohngefähr in folgendem Bekenntnisse zusammentreffen würden:

Meine gelehrte Bildung war, wie die der meisten deutschen Gelehrten vom Römischen und Griechischen ausgegangen. Mit den vortrefflichen Schriften des Alterthums, und mit denen der gebildeten Völker unserer Zeit war ich vertraut, und in diese gelehrte Weltbildung hatte ich von der deutschen Bildung so viel mit aufgenommen, als zu geschehen pflegt, und geschehen konnte, d. h. von deutschen Kunst- und Geisteswerken nur das Neuere, vom Altdeutschen das, was die Welt- und Staatengeschichte zu erzählen pflegt. Die Schöpfungswidrigkeit dieses Ganges der Bildung hatte ich

früher schon tief empfunden, und das Bewußtseyn, die Ueberzeugung davon, wurde, in dem Maaße, als mein Geist seine Selbstschöpfung oder Wiedergeburt vollendete, immer klarer und fester. Alle Bildung, in dieser Ueberzeugung hat mich Erfahrung und Forschung nach dem Wesen der Dinge ganz und gar bestärkt, alle Bildung, auch die gelehrte, muß volksmäßig seyn, sie muß von dem Volkstamme, zu welchem wir gehören aus-, dann auf die Völker mit deren Geschichte die des unsrigen aufs Engste verschlungen ist, übergehen; allgemeine Weltbildung aber darf und wird sie nur in dem Grade werden, als unser Geist Kraft und Ausdehnung genug hat, die ganze Menschheit zu umfassen.

Als dieses Gefühl, diese Ueberzeugung recht lebhaft geworden war, suchte ich vor allen Dingen meine eigne Bildung von dieser Seite zu ergänzen und die krüppelhafte Gestalt derselben nach Möglichkeit zu verbessern. Wie groß war mein Entzücken, als ich die herrli-

chen Schätze kennen lernte, welche der Geist unserer Voreltern auf uns vererbt hat! Wie freute ich mich, als ich fand, daß jedes Jahrhundert deutsche Männer aufzuweisen hatte, welche das Vortreffliche der altdeutschen und mittlern Zeit liebten und verehrten und demselben allgemeinen Eingang bei dem Volke zu verschaffen suchten! Wie freute ich mich, Männer wie Klopstock, Kretschmann, Gräter, Docen, von der Hagen, Büsching und andere, auf dem Wege zu erblicken, welchen ich nur darum für so ungebahnt gehalten, weil die Schriften und Bemühungen dieser Männer in dieser Hinsicht — auf unsere Schulen und überhaupt auf den Gang unserer gelehrten Bildung selbst noch wenig Einfluß gezeigt haben.

Ich forschte nun selbst weiter, wobei ich von der Edda und der altdeutschen Götterlehre ausging. Die Frucht dieser Bemühungen war der Stoff und der Grundgedanke zu einem Werke über die altdeutsche Sagenlehre. Der

alte Glaube muß ja als der innerste Kern der gesammten Volksbildung angesehen werden.

Je weiter ich kam, desto mehr wuchs mein Eifer. Die Bekanntwerdung mit dem Nibelungenliede war mir eine Siegesfeier. In dem Schilterischen Schatze fand ich recht eigentlich einen Volksschatz, einen bedeutenderen, als welchen die Plünderung des halben Europa's gewähren könnte. So wenig ich aber mit der Kälte eines gemeinen Alterthumforschers in diesen heiligen Hallen unserer Vorwelt mich umschaute, eben so wenig war es blos der Inhalt, der Geist der alten Werke, der mich fesselte, sondern Sprache, äußerer und innerer Bau der Lieder, alles beschäftigte meine Aufmerksamkeit auf das Angenehmste. Besonders machte Strickers Karl, als Gegenstück zu dem Nibelungenliede, einen großen Eindruck auf mich. Ich unternahm es, dieses Lied nach seinem Aeußeren und Inneren zu schildern, und an diese Schilderung die auf diesem Felde gemachten Entdeckungen und erworbenen An-

schauungen frei anzuknüpfen. Während dieser Arbeit selbst ging mir so manches Licht über das eigenthümliche Wesen der deutschen Sprache und unseres Liederbaues auf. Der Aufsatz, von welchem ein Theil in einer hiesigen Zeitschrift erschienen ist, erweiterte sich zu einem Werke, und aus diesem entstanden, weil ich mit der Anordnung nicht zufrieden war, nachfolgende Abhandlungen. Diese habe ich bei öffentlichen Vorlesungen zu Grunde gelegt, und vielleicht kann mancher Andere einen ähnlichen Gebrauch davon machen, denn ich habe darin nur das Nöthigste ausgeführt, das Uebrige blos angedeutet.

Der Tonkunst, durch welche sich in den letzten Zeiten dem deutschen Volke das Göttliche vorzugsweise geoffenbart hat, welche früher die Amme meines Geistes gewesen war, und welche mich auch in dem gefährlichen Zeitpunkte aufrecht erhielt, da theils durch den falschen Gang unserer Bildung, theils durch die leblose Kantische Lehre, Glauben und Wissen meinem

jugendlichen Geiste in todter Erstarrung erschien — ihr der Tonkunst verdanke ich eigentlich mein Heil. Sie ließ mich das erfüllen, was ich nicht erkennen konnte; die Tonschöpfung ließ mich ahnden, empfinden und finden das Wesen der dichterischen Schöpfung; ihre Gesetze erklärten mir die des Weltalls; ihre Geheimnisse weihten mich ein in die des Glaubens. Sie, die göttliche, schloß mir das innerste Heiligthum des göttlichen Wesens auf. Ihr inneres Licht bildete mir den Sinn für das äußere. Indem ich also sehend wurde, ging mein Tonspiel in Gesang über; das Gleichgewicht meines Wesens wurde hergestellt, und meine Selbstbestimmung vollendet. Diese Selbstbestimmung zeigte sich auch im äußeren Leben, und ich suchte — was dem rechtschaffenen Manne Noth thut — ein Vaterland, ein geistiges, wie ein äußeres. Der Volkseigenthümlichkeit getreu zu seyn in allem Denken, Dichten und Trachten, das ward das Grundgesetz meines Lebens. Vor allem wünsche ich deutsche Spra-

che, Wissenschaft und Kunst mit deutschen Augen betrachtet zu sehen, statt daß man bisher auch in diesen Stücken oft das Einheimische entweder über das Fremde übersah, oder es doch durch dieses verunreinigt und verunstaltet hat.

So lautet das Bekenntniß, von welchem ich glaube, daß es, alles Persönliche abgerechnet, dem Wesentlichen nach die Bildungsgeschichte vieler meiner deutschen Zeitgenossen enthalten werde. Wenn dem also ist — und wenigstens wollen wir zu bewirken suchen, daß es dahin komme — so kann es nicht fehlen, daß auch folgendes Werk, zu welchem das Bishergesagte den Schlüssel giebt, Vielen wichtig und willkommen seyn müsse.

Geschrieben im Sommer 1810.

Der Verfasser.

Inhalt.

Erste Abhandlung. Ueber das Verhältniß der schönen Künste unter sich . . . . Seite 1

Zweite Abhandlung. Untersuchung des Wesens der deutschen Sprache, in Beziehung auf den Liederbau . . . . — 27

Dritte Abhandlung. Von dem Baue deutscher Lieder . . . . — 45

Vierte Abhandlung. Von der Stimmkunst . . . . — 95

Fünfte Abhandlung. Ueber die drei Dichtarten, und die drei Alter der deutschen Dicht- und Sängerkunst . . . . . . — 141

Sechste Abhandlung. Von dem, dem Verhältnisse der Künste entsprechenden, Verhältnisse der Wissenschaften und der Gottesverehrungen . . . . Seite 159

Erste

Erste Abhandlung.

Ueber das Verhältniß der schönen Künste unter sich.

Ueber das Verhältniß der Künste unter sich.

Um den Gliederbau einer einzelnen Kunst recht zu begreifen, müssen wir den Gliederbau der Kunst überhaupt kennen, und das Verhältniß der einzel- nen Künste zu einander. Die Uebereinstimmung des Einzelnen mit dem Ganzen macht die gegenseitige Probe. Darum will ich auch hier eine Uebersicht von dem Verhältnisse sämmtlicher Künste unter sich geben, überzeugt, daß dadurch Manches in ein neues und helleres Licht gesetzt werden wird.

Die Künste ordnen sich mir in zwei Reihen ne- ben einander. Auf der einen Seite stehen die sicht- baren, auf der andern die hörbaren Künste. Man sehe die beigefügte erste Tabelle nach. Die Entwi- ckelung der sichtbaren Künste geschieht in drei Stu- fen. Die erste Stufe enthält die bauenden, die zweite die malenden, und die dritte die tanzenden Künste. Eben so hat auch die hörbare Kunst drei Stufen. Die erste Stufe enthält die Tonkunst, die zweite die stimmende Kunst, anderwörtlich Dicht- kunst, die dritte die Sängerkunst, anderwörtlich die

singende Dichtkunst. Zunächst den tanzenden Künsten und der Kunst des Gesanges, tritt eine siebente Stufe zwischen beide Reihen in die Mitte, nämlich die Stufe der Bühnenkünste. So haben wir also sieben Kunststufen, drei sichtbare, drei hörbare, und die siebente, die handelnde, entsteht aus der Vereinigung der sichtbaren und hörbaren Kunst.

Eine jede dieser sieben Kunststufen enthält wiederum drei Glieder; und bei einem jeden Kunstgliede kommen zwei Stücke in Betracht, wovon sich das eine mehr auf das Aeußere, das andere mehr auf das Innere beziehet.

Die drei Glieder der bauenden Künste sind: Gartenkunst, Baukunst und Landschaftskunst. Die beiden Stücke, worauf es bei der Gartenkunst ankommt, sind: erstlich Gegenstände, und zweitens Ansicht, Anordnung derselben, überhaupt das, wodurch die Gegenstände in das rechte Licht gesetzt werden. Der Kunstgärtner muß also erstlich Kenntniß aller natürlichen Dinge, ihrer eigenthümlichen Art u. s. w. besitzen, und muß dann diese Dinge zu einem schönen Ganzen zu ordnen wissen. Doch kömmt es ihm weniger auf das Innere der Gegenstände an, als auf das äußere Ansehen. — Das erste Stück des zweiten Gliedes dagegen, nämlich der Baukunst, ist innere Beschaffenheit der Massen, die Festigkeit, das Gewicht derselben. Das zweite

Stück ist der Riß, das Bauverhältniß. Dem Baukünstler ist es nicht bloß um das äußere, sondern hauptsächlich um das innere Verhältniß zu thun. Die Masse muß Festigkeit haben; denn er arbeitet auf die Dauer; ein fester Grund muß gelegt seyn; die Theile müssen, neben dem schönen, äußeren Verhältnisse, ein inneres Gleichgewicht haben, damit das Gebäu nicht einstürze, damit es in sich selbst beruhe. — Das dritte Glied entsteht, wie in allen Stufen, so auch hier, aus der Vereinigung der beiden ersten. Die beiden Stücke der Landschaftskunst nämlich sind: erstlich Schauplätze (Gärten, andere schöne Plätze, Werke der Gartenkunst) und zweitens Gebäude (Werke der Baukunst). Ein Gebäu aber zeigt mir die Wiederholung, die Zusammensetzung des einfachen Baues an. Eben so brauche ich auch in der Folge Gesang, als das Häufungswort von Sang; und Getöne, als das Häufungswort von Ton; Gemählde als das Häufungswort von Mahl. Aus zusammengesetzten Bauen entstehen aber Festungen, Maiereien, Höfe, Dörfer, Flecken, und endlich Städte. Kommen dazu Gärten, öffentliche Plätze, Lustörter und andere Werke der Gartenkunst, so macht dieses alles die Landschaftskunst aus. Denn der Feldbau ist nur ein Theil des Gartenbaues.

Die drei Glieder der malenden Kunst sind: Bildhauerei, Zeichenkunst und Malerei. Das erste

Stück der Bildhauerei ist Leibesbau, und zwar der Bau lebendige , gegliederter Geschöpfe. Alle Glieder und Theile lebendiger Geschöpfe muß also der Bildhauer genau kennen lernen. Das zweite Stück ist die Stellung. Der Bildner muß nemlich die verschiedenen Glieder auch in allen Lagen und Verhältnissen darzustellen, und durch solche Zusammensetzung den schönen Ausdruck zu erreichen wissen. — Die halberhobene Arbeit oder die Wandbildnerei, ist eine Abart der Bildhauerei, welche den Uebergang zu dem folgenden Gliede macht. Das erste Stück derselben ist die Erhobenheit auf der Fläche, oder der Wand. Nicht das Ganze, sondern nur die Hälfte wird herausgehoben, auch von den Hauptgliedern nur die Hälfte. Die Körper werden nicht nach ihrem Seyn, sondern nach dem Anscheine dargestellt; eigentlich auch nicht dargestellt, sondern dargelegt. Die Zeit wird aufgehoben und es wird nur so viel gebildet, als man auf einmal sehen kann; man sieht aber von einem Körper nie mehr auf einmal, als die Hälfte. Die Halbbildnerei muß es nun darauf anlegen, daß man nicht mehr und nicht weniger, als die Hälfte, sehe. Alles wird hier nur von Einer Seite betrachtet, und eben diese Einseitigkeit ist das zweite Stück, worauf es bei dieser Kunst ankömmt. — Bei dem zweiten Gliede der malenden Künste, bei der Zeichenkunst aber ist das erste, das Aeußere betreffende, Stück: Licht und

Schatten, wodurch das Körperliche, die Erhabenheit, angedeutet wird. Das zweite und wesentliche Stück aber ist die Zeichnung, der Umriß. Durch die Verkürzung wird es der Zeichenkunst möglich, mehrere Gestalten zu einem großen Ganzen zu verbinden, sie unter einen Gesichtspunkt zu bringen. In Hinsicht auf diese Zusammenstellung ist dagegen die Bildnerei und die Halbbildnerei sehr beschränkt. Man muß auch ein gezeichnetes oder gemaltes Bild von einer Zeichnung, einem Gemälde, wohl unterscheiden. Bei den letzteren muß immer Zusammensetzung der Gestalten Statt finden. Die Zeichenkunst ist bloß auf die Flächenausdehnung beschränkt, und der Zeichner muß daher schon bei der Anlage darauf sehen, daß er die Gestalten so viel möglich flach ausbreite. Es verräth von Seiten der Griechen einen guten Geschmack, wenn sie sich der Verkürzung möglichst enthielten. — Das dritte Glied der malenden Künste ist die Malerei selbst. Das erste Stück dabei ist die Mannichfaltigkeit der Farben, und das zweite die Verbindung, Zusammenstellung der Farben; der Farbenverein. Vermittelst der Beleuchtung und Farbengebung drückt der Maler nicht nur das Körperliche, die Dicke oder Erhabenheit, sondern auch das Leben, die inneren Eigenschaften, die Empfindung, aus. Hieraus leuchtet hervor, warum das Färben der Bildsäulen und der Halbarbeit geschmacklos ist. Hier nemlich macht

wegen der Erhabenheit die Natur selbst die Beleuchtung (Licht und Schatten), diese darf also nicht auch noch durch den Künstler bestimmt werden. Farbe und Beleuchtung aber zu trennen, das Eine durch die Kunst, das Andere durch die äußere Schöpfung bewirken zu lassen, ist unsinnig.

Die erste tanzende Kunst ist die Stellungskunst, oder das Gebärdenspiel. Das erste Stück derselben ist die menschliche Leibesgestalt selbst. Denn wenn die bauenden Künste lediglich der unthierischen Geschöpfe als Darstellungsmittel bedurften, die malende Kunst dagegen alle drei Reiche der Geschöpfe umfaßte; so schränkt sich dagegen die tanzende Kunst auf den Menschen ein. Thiere hüpfen und springen wohl, aber sie tanzen nicht. Bei den tanzenden Künsten kommt der Leib des Künstlers selbst in Betracht; es kommt schon bei der Stellungskunst darauf an, daß dieser schön gebildet sey. Aber noch mehr kommt es — was das zweite Stück des Stellungstanzes ist — auf schöne Gliederbewegung an. Man hat erst seit einiger Zeit in Deutschland angefangen, diese Kunst, als eine besondere Kunst, zu üben. Durch mein Lehrgebäude wird klar, welcher Platz ihr unter den übrigen Künsten gebühre. — Das erste Stück des eigentlichen Tanzes, welcher das zweite Glied der tanzenden Kunst ist, ist die Raummessung, oder Raumbeschreibung. Der Körper bewegt sich hier,

nemlich in einer künstlichen Bahn, in der Tanzbahn, fort. Das zweite Stück ist die Zeitmessung. Das Zeitmaaß wird aber nicht, wie in der Spielkunst, hörbar, sondern sichtbar, durch die Dauer der Bewegungen ausgedrückt. Und zwar wird nicht blos, wie in der Stellungskunst, ein unbestimmtes Verhältniß der Dauer der Bewegungen, sondern ein genau gemessenes ausgedrückt. — Des dritten Gliedes, nämlich des Wechseltanzes, oder aufführenden Tanzes, erstes Stück, ist: Verschiedenheit der Tänzer. Diese können, vermöge des genauen Zeitmaaßes, entweder zusammen, oder auch einzeln, tanzen. Der Stellungstanz und der eigentliche Tanz wechseln im aufführenden Tanze ab, wie im Wechselgesange die ungebundenen Lieder (Recitativi) mit den gebundenen (Arie). Während die Haupttänzer vortanzen, müssen die Nebentänzer (Figurantes) durch Stellungen ihre Theilnahme an den Tag legen, jenen gleichsam begleiten. Das zweite Stück des aufführenden Tanzes ist eben die Folge und Anordnung der Tänze.

Ich komme nun von den sichtbaren zu den hörbaren Künsten. Ich darf nicht sagen: von den räumlichen zu den zeitlichen; denn, wie man gesehen hat, auch der Tanz drückt das Zeitmaaß, wiewohl sichtbar, aus. Die erste Stufe der hörenden Künste ist die Tonkunst oder Spielkunst. Auch die Thiere tönen und pfeifen, ja selbst die ungegliederte Schö-

pfung bringt Töne hervor; aber die Rede, und also auch der Gesang, ist der Vorzug des Menschen. Das erste Glied der Spielkunst ist das ungebundene Spiel, oder das freie Tonspiel. Unter dem freien Tonspiele verstehe ich eine Reihe oder Folge von Klängen, welche, ohne genaue Zeitmessung ein schönes Ganze bilden, oder was man gewöhnlich einen Sang, ein freies Tonschwärmen (Phantasia) nennt. Das einzelne nenne ich einen Klang, der in der Tonkunst das ist, was der Laut in der Sprache. Ton ist mir dagegen jedes Erzeugniß der Tonkunst, vorzüglich der Tongesang. In diesem Sinne setzen die Meistersänger den Ton dem Bar (dem bloßen Liede) entgegen, aus deren Vereinigung der Gesang entstehet. Das erste Stück des ungebundenen Tones ist die Klangmessung, oder das gemessene Verhältniß der Klänge nach Höhe und Tiefe, die verschiedenen Stufen der Klangleiter. Das zweite Stück aber ist die Klangfolge, Klangführung, die Ausweichung, unter welcher ich hier nicht die Zeitmessung, sondern nur die Zeitordnung begreife, wodurch die Klänge in ein Verhältniß gebracht werden. Wer noch nicht wissen sollte, was er sich unter dem freien Tone, dem ungebundenen Tonspiele, vorzustellen habe, den verweise ich auf die Art, wie der Seegen, und andere Gebete von unsern Geistlichen vor dem Altare abgesungen zu werden pflegen, indem diese einfache Art, welche große Wirkung

thut, gewiß dem Singen der alten Barden am nächsten kömmt. Nimmt man die Worte weg, so hat man den freien Ton. Oder man denke sich ein ungebundenes Gesangstück (Recitativo) auf einer Geige gespielt. Es ist das, was wir in unserer Spielkunst eine freie Fantasie nennen, ohne Zeitmaaß, was aber jetzt in der Tonkunst, so wie im Gesange, seltener vorkömmt, als sonst. — Das zweite Glied der Tonkunst ist das gebundene Spiel. Das freie Spiel ist mehr angeboren und schöpfungsgemäß, das gebundene dagegen ist eigentlich das Künstliche in dieser Kunst. Auf dieses Glied bezieht sich das Meiste, was in der Kunst des reinen Satzes gelehrt wird; ja die ganze Setzkunst oder Tonsetzkunst hat es hauptsächlich mit diesem Gliede zu thun. Das erste Stück desselben ist die Klangvereinigung, der Zusammenklang. Dadurch entsteht eben das vielstimmige Spiel. Was im vorigen Gliede der einfache Klang war, das ist hier der Klangverein oder Griff (wo mehrere Klänge zusammengegriffen werden). Es giebt wohlklingende und mißklingende Klangvereine oder Griffe. — Das zweite Stück ist hier die Zeitmessung. Ohne genaues Zeitmaaß kann das künstliche und vielstimmige Spiel nicht Statt finden. — Das dritte Glied der Tonkunst ist das aufführende Tonspiel, oder das Wechselspiel. Darunter verstehe ich die zusammengesetzten Tonstücke. Die vornehmsten Gattungen von die-

sen sind: das Wechselstück (Symphonia) und das Wettstück (Concerto). Es gehört dazu die Verbindung von mehreren verschiedenen Klingwerken (oder Tonwerken) von Saiten- und Blaswerken. Die gewöhnlichen Vierstücke, wo vier Geigen, nämlich die erste und zweite hohe, die mittlere und die tiefe Geige oder Grundgeige zusammengehen, sind also eigentlich nicht als aufführende Stücke anzusehen, weil diese Tonwerke nur einerlei Art sind. Die einzelnen Stimmen sind in den Wechselstücken, entweder vorherrschend (obligato); oder bloß begleitend, ausfüllend (ripieno), anderwörtlich sie sind Haupt- oder Nebenstimmen. Bei dem aufführenden Spiele ist das erste Stück die Versammlung mehrerer Tonwerke. Die Gesammtheit der Tonwerke heißt die Tonwelt, das Tonall (Orchester). Das zweite Stück dieses Kunstgliedes ist die Anordnung und Abwechselung der verschiedenen Tonstücke, Stimmen, oder Tonwerke. Die Abwechselung der Tonstücke ist aber auch auf das nicht aufführende Tonspiel angewendet worden. — So wie die Griechen die Tonkunst vorzugsweise die Musenkunst (Musica) genannt haben, so heißt sie bei uns vorzugsweise die Spielkunst, und deutet hiedurch das Wesen der Kunst überhaupt an, das ja nichts anderes als ein geistreiches Spiel ist. Ueberhaupt spielt die Spielkunst unter den Künsten eine große Rolle, so wie das Ohr unter den Sinnen.

Die zweite Stufe der hörbaren Kunst ist die eigentliche Dichtkunst, oder die sogenannten redenden Künste. Das erste Glied der Dichtkunst ist die Erzählungskunst, anderwörtlich das erzählende Gedicht; das zweite ist die Redekunst, anderwörtlich das rednerische Gedicht; das dritte ist die Unterredungskunst. Das erste Stück der Erzählungskunst ist die Wortsprache, der mündliche Ausdruck und Vortrag. Den kunstmäßigen, mündlichen Vortrag nenne ich die Stimmkunst (declamatio). Von dem eigenthümlichen Bau der deutschen Sprache, und von der, auf denselben gegründeten Stimmkunst, werde ich besonders handeln. Das zweite Stück der Erzählungskunst ist die geschichtliche Anordnung. Auch hievon wird in einer folgenden Abhandlung mehr vorkommen. — Das erste Stück der Redekunst ist der unmittelbare Ausdruck, die Vergegenwärtigung des Inneren durch die Mienen- und Gebärdensprache; das zweite Stück aber ist die künstliche Zusammenstellung der Gedanken und Empfindungen selbst. — Bei der Unterredungskunst, als dem dritten Gliede der Dichtkunst, ist das erste Stück die Versammlung, die Mehrheit der Redenden; das zweite aber die Anordnung der Reden, so daß eine in die andere gehörig eingreift. Durch diese Stufe hängt die Kunst mit der Wissenschaft zusammen; denn, wie ich schon anderwärts angeführt habe, die Kunst hat eine Wissenschaft, so wie die Wissenschaft eine Kunst.

Hier grenzt das Dichten an das Denken. Denken ist rechnerische, Dichten aber feldmeßliche Thätigkeit des Geistes. Die Dichtung webt in Aeußerlichkeit, Anschaulichkeit, Gegenständlichkeit; dichten heißt bildlich denken, oder in Bildern reden. In dem Maaße, als die Rede dichterisch wird, wird sie bildlich. Denken und Dichten lassen sich aber nicht ganz von einander abtrennen. Auch in der wissenschaftlichen Rede findet sich viel Bildliches, Dichterisches, und in der dichterischen Rede findet sich Gedachtes; und so muß es seyn. Diese Stufe der ungebundenen Rede ist aber übrigens allerdings eine Kunststufe; denn nicht nur die äußere, sondern auch die innere Gestaltung der Rede gehört der Kunst an. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß wir streng genommen nur diejenigen Erzählungen, Reden und Unterredungen als Dichterwerke oder Kunstwerke betrachten und gelten lassen können, deren Zweck lediglich die Darstellung des Schönen ist, welche uns an und für sich selbst rühren, begeistern, und vergnügen sollen und können.

Die folgende dritte Stufe der hörbaren Kunst ist die Singkunst, (oder damit es mit der Kunst des Vortrages nicht verwechselt werde,) die singende Kunst, Gesangskunst, Sängerkunst. Das erste Glied derselben ist das ungebundene Lied, der eigentliche Sang. Das erste Stück dieses Gliedes ist das Singen selbst, der Gesangsvortrag, die Singer-

kunst. (Dies ist zugleich ein Beispiel, wie sinnig unsere Sprache auch in Belautung der Wörter ist. So wie Singkunst als bloße Vortragskunst, sich von Sangkunst, wie Singer sich von Sänger unterscheidet, eben so ist Sprechkunst von Sprachkunst, gedichtet von gedacht verschieden, so daß also der höhere Laut mehr das Aeußere, Sinnliche, bezeichnet. So haben auch die Haupt- und Grundwörter meist den tiefen Laut; die abgeleiteten dagegen den höheren Umlaut, z. B. Blut, vollblütig, Kraft, kräftig.) Das zweite Stück des freien Liedes ist der ungebundene Zeilenbau, oder der freie Reim; — denn reimen heißt ursprünglich einfassen, gliedern, ordnen; daher der Rahmen eines Gemäldes. — Dieses Glied entspricht ganz dem ungebundenen Tonspiele. — Das zweite Glied der Sängerkunst ist das Klinglied oder gebundene Lied. Dessen erstes Glied ist der Zusammenklang der Stimm- und Tonwerke. In Hinsicht auf das Lied sebst äußert sich der Zusammenklang durch die Klingreime. Das zweite Stück ist der künstliche, gebundene Zeilenbau, die Zeilenfügung. Dieses Klinglied oder tonspielige Lied, entspricht dem gebundenen Tonspiele, indem sich auch hier die eigentliche Kunst und Meisterschaft des Sängers vorzüglich offenbart. Die Minne- und Meistersänger haben hauptsächlich in dieser Gattung gesungen. — Das dritte Glied der Sängerkunst ist der Wechsel-

gesang. Hier vereinigt sich Sang und Klang. Das erste Stück des Wechselgesanges, den wir auch den aufführenden Gesang nennen können, ist eben die Verschiedenheit der Sänger, das zweite ist die Anordnung derselben, und der Gesänge. Diese Gesangsgattung entspricht dem aufführenden Tonspiele. Es giebt drei Arten von Wechselgesängen. Sie sind nämlich entweder mehr erzählend, oder mehr rednerisch, oder eigentlich aufführend, mit Unterredung. Solche Wechselgesänge sind: der Tod Jesu von Ramler und Graun, Haydns Schöpfung, Händels Messias, Mozarts Requiem u. s. w

Die siebente Kunststufe kann man eigentlich nicht die letzte nennen; denn sie ist eben so wohl die erste. Hier sind alle Künste noch wie im Keime vereinigt, oder sie treten, wie in der Blüthe, wieder zusammen und stellen die Herrlichkeit der Kunstwelt dar. Man kann die Bühnenkünste auch die verwirklichenden Künste nennen. Das erste Glied derselben ist das Tanzspiel Hier vereinigen sich die sichtbaren Künste mit den hörbaren so, daß letztere nachstehen, daß nur die erste Stufe der letzteren, die Spielkunst, hervortritt. Das erste Stück des Tanzspieles ist der Bühnentanz selbst; das zweite ist das Bühnentonspiel. — Das andere Glied der Bühnenkunst ist das (gewöhnliche Schauspiel (Lust- und Trauerspiel). Dieses Spiel stellt mehr das innere Wesen der Kunst und des Menschen dar, weshalb es

auch

auch von unseren Herren Gelehrten so sehr in Schutz genommen wird. Die tanzende Kunst kömmt hier nur als Handlung, als ungebundenes Bühnenspiel überhaupt, zum Vorschein. Eben diese Handlung, welche zum Unterredungsgedichte hinzukömmt, ist das erste Stück des Schauspiels. Das zweite ist die Bühnendichtung selbst. — Das dritte Glied der Bühnenkunst ist das Singspiel, oder in der höchsten Vollkommenheit, das Kunstspiel (Opera.) Dessen erstes Stück ist der Bühnentanz und die Gesammtheit der sichtbaren Künste überhaupt. Unter Bühnentanz ist hier zugleich die Handlung, das Bühnenspiel zu verstehen, welches hier aber durchgängig gebundener, gemessener, künstlicher seyn muß, als in dem bloßen Schauspiele. Alles muß da Tanz seyn, nur daß Stellungstanz und eigentlicher Tanz abwechseln. So wie denn auch auf der andern Seite alles Gesang seyn muß, nur daß eigentlicher freier Sang (recitativo) mit dem gebundenen Liede, anders Kingliede, abwechselt, wie schon in dem Wechselgesange der Fall ist. — Daß übrigens diese Gattungen oft vermischt worden sind, ist bekannt. Eine solche eigene Verbindung ist z. B. der Guckkasten, den ich Jemanden mit einer Bühne vergleichen hörte. In der That haben die Guckkasten, welche bei uns herumgeführt werden, worin uns eine Reihe von Bildern vorgeführt wird, deren Bedeutung der Guckkastenträger in gemeiner Rede oder auch singend

kund und zu wissen thut, diese Kasten, sage ich, haben viele Aehnlichkeit mit einer wandernden Bühne, nur daß, statt der wirklichen Spieler, bloß Bilder auftreten. Wir könnten also, außer den kirchlichen Vorstellungen, der Erzählung von Entstehung des griechischen Schauspiels etwas Aehnliches entgegensetzen. Allein auch diese Verbindung der Malerei und stimmenden oder singenden Dichtkunst selbst, wie wir sie unter dem Volke finden, ließe sich veredeln und ins Große treiben. Es würde daraus eine neue Abart entstehen, die man am schicklichsten Bilderspiel benennen würde. Statt der Dichtkunst könnte auch bloß die Tonkunst mit der Malerei verbunden werden. Genau genommen kömmt auch schon manches dergleichen in unseren Kunstspielen vor. Auch die Holzschnitte und Kupferstiche, welche oft den Gedichten beigefügt werden, deuten auf die Anfänge dieses Bilderspieles hin. Die biblische Geschichte ist auf diese Art, wenigstens in Büchern, dargestellt worden. — Uebrigens lassen so wohl die alten deutschen Volkstänze, z. B. der Dithmarsen, als auch die altdeutschen Volksgesänge, welche oft wirklich mit Handlung verknüpft sind, die Bühnenkunst in ihrer Ursprünglichkeit erkennen, wie Cook sie selbst bei den Südsee-Insulanern fand.

Ueberhaupt sind die Uebergänge von einer Kunst in die andere und die Verbindungen und Vermischungen der Künste so vielfach, daß ich mich hier

darauf nicht weiter einlassen kann. Gewiß finden sich von allen Zwischenarten und Abarten Spuren in unseren Sing- und Kunstspielen. Ja die Geschicklichkeit und der Erfindungsgeist der Bühnendichter, Bühnentonsetzer, Bühnenmeister, und Tanzspielmeister wird gerade an glücklichen Verbindungen dieser Art am meisten erkannt. Mozart zeigt auch hierin viel Einsicht und Geschmack. Wie gut hat er oft das in seinen Singspielen angebracht, woraus man eine eigne Gattung gemacht hat, unter dem Namen Melodrama, Stimmspiel! Dieses Stimmspiel, als unvollkommene Vereinigung der Tonkunst und Dichtkunst, bleibt für sich immer etwas Unvollkommenes. Man wartet immer darauf, daß Stimme und Ton zusammenschmelzen sollen. Ueberhaupt sind solche Abarten nicht zu empfehlen. Mozart läßt das Stimmspiel bald genug in ungebundenen Gesang, diesen darauf in gebundenen übergehen, und solche Uebergänge geben eine reizende Mannigfaltigkeit, und sind oft äußerst ausdrucksvoll.

Nachdem ich nun das Verhältniß der Künste kürzlich dargelegt habe, will ich noch einige allgemeine und besondere Bemerkungen hinzufügen.

Die bauenden Künste verhalten sich zu den malenden, wie die Spielkunst zur Dichtkunst. Man hat also Recht, wenn man die Baukunst vergleichungsweise eine gefrorene Tonkunst nennet. Die bauenden Künste bedienen sich der Körper und Mas-

sen selbst als Darstellungsmittel, und sind nicht mit dem Scheine, den Zeichen, oder Mahlen der Dinge zufrieden. Auch die Worte sind ja nur Zeichen der Dinge, die Töne dagegen der Ausdruck ihres wirklichen inneren Seyns, weshalb die Verstellung der Rede leichter ist, als die Verstellung des Tones. Die bauenden Künste stellen das äußere Weltgebäude, gleichsam den Himmel dar, in welchem alle Künste leben. Die bauenden Künste kommen bei jeder Kunst zum Vorschein, besonders wenn sie aufführend wird. In der Bildhauerei wird die Baukunst wenigstens durch das Gestell angedeutet. Die Zeichenkunst und die Malerei gehören in das Zimmer, an die Wand. Die Tanzkunst bedarf eines Bodens, die Tonkunst eines Tonsaales oder Tongebäudes. Die Erzählung beschreibt wenigstens den Schauplatz der Begebenheit; die Redekunst aber bedarf einer Rednerbühne; die Unterredungskunst eines Versammlungsortes. Der Wechselgesang bedarf einer Gesangsbühne. Die Landschaftskunst macht endlich in der siebenten Stufe als Bühnenbaukunst die Vereinigung aller Künste erst möglich. Durch die bauenden Künste wird den übrigen Künsten erst gleichsam der Ort verliehen, wo sie sich niederlassen können, (ubi sidere detur). — Die Landschaftskunst hängt durch die Landschaftsmalerei mit der malenden Kunst genau zusammen. Als Bühnenbaukunst nimmt sie ein eigenes Wesen an, so wie

auch die Bühnenmalerei, der Bühnentanz, das Bühnentonspiel, die Bühnendichtung, etwas Besonderes haben. Wäre unser Gemeinwesen vollkommen, so müßte es auch im Aeußeren einem Kunstwerke gleichen. Wirklich streben wir auch dahin, indem wir das Land, Dörfer und Städte u. s. w. verschönern, Kunststraßen, Kunstwälder, Kunstgebäude anlegen. Dadurch suchen wir das Urbild zu verwirklichen, das wir in unserer Götterlehre unter dem Bilde einer Götterstadt, Asgard u. d. ausgedrückt finden. Dieses Bild hat für mich, so wie das von einer Götterversammlung, von einem Göttermahle, etwas sehr Erhabenes. Auch hat das himmlische Jerusalem, die Stadt Gottes, der himmlische Aufenthalt selbst, immer großen Eindruck auf die Menschen gemacht. Eine Stadt und Landschaft, wie die von Athen, von Korinth, muß, besonders an einem Feiertage, ein wahrer Himmel auf Erden gewesen seyn. Bei uns siegt noch, ich will nicht sagen, das Nützliche, denn dieses weichet vom Schönen wenig ab, sondern das Rohe und Wüste, oft über das Schöne. Die Weltschöpfung thut auch bei der Baukunst Manches (durch den Bautrieb, der im Menschen steckt, wie im Biber), bei der Gartenbaukunst viel. Aber bei der Landbaukunst, welche Bau- und Gartenkunst umfasset, muß der Mensch selbst Hand ans Werk legen. Ist die Verfassung der Gesellschaft gut, d. h. ein Kunstwerk, worin jedes Einzelwesen seine Rolle

gut spielt so kann bald eine Wüste in einen Garten, in einen Kunstort umgeschaffen werden. — Das Verhältniß der bauenden Künste unter sich und zu den andern Künsten, hat man, meines Wissens, bisher noch nicht auf diese Weise dargestellt.

Die malenden Künste sind unter den sichtbaren Künsten eben das, was die Dichtkunst, oder die stimmende Kunst unter den hörbaren ist. Sie verhalten sich zur bauenden Kunst und zur tanzenden Kunst, wie sich die Dichtkunst zur Spielkunst und zur Sängerkunst verhält. Daß Bildlichkeit eine Haupteigenschaft der Dichtkunst ist, ist schon bemerkt worden. Dagegen giebt es in den malenden Künsten wiederum besonders viel zu denken, und zu dichten, ja diese setzen überhaupt, in ihrer Vollkommenheit, auch nächst der Dichtkunst die meiste wissenschaftliche Kenntniß, voraus. Auch die drei Glieder der gegenseitigen Künste entsprechen sich. Dieß gilt aber auch, was ich hier ein- für allemal bemerken will, von den Gliedern aller Kunststufen. Das erste Glied der Bildhauerei z. B. entspricht dem ersten Gliede einer jeden Kunststufe, also der Bildhauerei, dem ungebundenen Tonspiele, der Erzählungskunst u. s. w. Den ebenweitigen Lauf aller Kunstglieder aber durchgängig zu verfolgen, dieß würde mich hier zu weit führen. Auch wird bei Betrachtung der Tabelle einem Jeden leicht das Entsprechende in die Augen fallen. Wie z. B. die Zeichenkunst die Kör-

per nur so darstellet, wie sie, aus dem Gesichtspunkte des Zeichnenden betrachtet, erscheinen, so wird in dem rednerischen Gedichte und in dem Klingliede auch alles der selbstigen Betrachtung und Empfindung untergeordnet. Dahingegen wird in dem ersten Gliede beider Künste, in der Bildhauerkunst und in der Erzählungskunst das äußere Seyn ganz wahr und treu dargestellt, so daß der Dichter selbst dabei kalt und gleichgültig zu seyn scheinet. Ueberhaupt bezeichnet in jeder Stufe das erste Glied immer das Aeußere, Räumliche, Gegenständliche; das zweite aber das Zeitliche, Innere, Selbstige. Im dritten Gliede hingegen werden beide Stücke vereinigt, der Gegensatz wird ausgeglichen. Eben so bildet auch, so wohl in der Reihe der sichtbaren, als der hörbaren Künste, die erste Stufe mit der zweiten einen Gegensatz des Aeußern und Innern, des Gegenständlichen und Selbstigen, der in der dritten Stufe, wo die Wechselbestimmung herrscht, beiderseits ausgeglichen wird.

Die tanzende Kunst ist demnach eine Vereinigung der bauenden und der zeichnenden Künste, indem die bauenden Künste zu den zeichnenden sich verhalten wie Aeußeres zum Inneren, wie der Raum zu der Zeit, wie die Wohnung zu dem Bewohner. In der Tanzkunst nämlich entspricht der Körperbau der Baukunst, die Körperbewegung aber der zeichnenden Kunst.

Die Benennung der drei hörbaren Kunststu-

sen: Spielkunst, Dichtkunst und Singkunst sind nicht neu, oder willkührlich erfunden. Ein altes holländisches Buch z. B. handelt von der Dicht- Sing- und Spielkunst der alten Hebräer, Griechen rc. Eben so hat unsere Sprache die drei entsprechenden Wörter: Spielmann, Dichter und Sänger. Die Spielkunst oder Tonkunst verhält sich zur Dichtkunst wie der Leib zum Geiste. Die Singkunst entstehet aus der Vereinigung jener beiden Künste. Das nahe Verhältniß der Tonkunst zur Dichtkunst hat man bisher nicht gehörig beachtet. Unsere Dichter und Lehrer der Dichtkunst haben zu sehr an dem Altrömischen und Griechischen gehangen, und späterhin den Unterschied unserer Sprache von den romantischen Sprachgemengseln nicht gehörig erkannt. Unsere Gelehrten und Dichter sind selten Tonkünstler gewesen, oder sie waren entweder bloß Kenner dieser Kunst, oder bloß Ausüber. Die Tonkünstler selbst sind selten Kenner und Ausüber zu gleicher Zeit, oder es fehlt ihnen doch an Bekanntschaft mit andern Künsten und Wissenschaften. Kurz es ist geschehen, daß man das genaue Verhältniß unserer Spielkunst und Dichtkunst in der Kunstlehre fast ganz übersehen hat, und zwar zum großen Nachtheil beider Künste. Auf die Lehre vom Bau deutscher Lieder fällt ein ganz neues Licht, wenn wir den Gesang als eine Vereinigung der Ton- und Dichtkunst betrachten. Die Gesangsdichtung selbst wird außerordentlich dadurch gewinnen, wenn Bar

und Ton wieder in die enge Beziehung gesetzt werden, in welcher sie schöpfungsgemäß stehen müssen. Die Lehre vom deutschen Zeilenbau, welche bisher zwischen zwei falschen und einseitigen Grundsätzen, dem der Zeitmessung, und dem der Tonmessung, schwankte, wird durch meine Ansicht erst auf ihren wahren Grund, den der Sprachwägung, zurückgeführet, und die Lehre vom mündlichen Vortrage, oder von der Stimmkunst, erhält dadurch erst ein wissenschaftliches Ansehen; alles fremdartige Wesen, selbst bis auf die fremden Kunstzeichen und Kunstausdrücke, wird dadurch aus unserer Sprach- und Gedichtschöpfung verbannt, und der heimische Gesang in seiner lauteren Ursprünglichkeit dargestellt.

Noch will ich über die hörbaren Künste bemerken, daß die drei Dichtgattungen, welche wir gewöhnlich, als gute Griechen, die epische, lyrische und dramatische nennen, hier in doppelter Beziehung vorkommen. In so fern nämlich auf die Art der Dichtung, des Inhaltes selbst, Rücksicht genommen wird, erscheinen die drei Dichtgattungen als die drei Glieder der eigentlichen Dichtkunst, also als erzählende, rednerische, und unterredende Dichtgattung. In so fern aber jene Eintheilung sich nicht auf das Gedicht, sondern auf den Gesang, also hauptsächlich auf den äußeren Bau und Vortrag beziehet, so fällt sie zusammen mit den drei Gliedern der Sängerkunst, dem eigentlichen Sang, anderwörtlich dem

ungebundenen Liede, dem Klingliede, anderwörtlich gebundenen Liede, und dem Wechselgesange.

Die sichtbaren Künste überhaupt verhalten sich zu den hörbaren, wie der Leib zum Geiste. Dieser Gegensatz wird in der siebenten Stufe aufgehoben; und zwar in dem Tanzspiele so, daß das Leibliche überwieget; im Schauspiele so, daß das Geistige überwieget; im Singspiele, anderwörtlich Kunstspiele, so, daß das vollkommenste Gleichgewicht beider Welten besteht, daher diese letzte Kunst auch am wundervollsten und beseeligendsten ist.

Diesem Verhältnisse der Künste ist ganz entsprechend das Verhältniß der Wissenschaften und das der Gottesverehrungen, wovon ich aber, um hier gerade zu meinem Ziele fortzuschreiten, erst in der letzten Abhandlung reden werde.

Zweite Abhandlung.

Untersuchung des Wesens der deutschen Sprache, in Beziehung auf den Liederbau.

Untersuchung des Wesens der deutschen Sprache, in Beziehung auf den Liederbau.

Die Lehre von dem Bau deutscher Lieder ist bisher noch nicht wissenschaftlich begründet gewesen. Größtentheils hielt man sich, ohne Weiteres, an die hergebrachten Reimweisen, und nahm allenfalls dabei auf die Gesetze Rücksicht, welche für die romantischen Sprachgemengsel gelten, und welche auf dem Zählen der Sprachdrücke beruhen. Die wissenschaftlichen Versuche waren einseitig, nicht gründlich, nicht erschöpfend. Einerseits stellte man die Zeitmessung als den Grund des deutschen Liederbaues auf. Die Einführung der griechischen Zeilenmaaße verleitete hiezu. Die Einseitigkeit dieser Lehre fällt erstlich dadurch in die Augen, daß man mit der Zeitmessung nicht ausreichte, und die Betonung mit zu Hülfe nehmen, erschleichen mußte; wie auch dadurch, daß Lieder, nach diesen Vorschriften gebaut, undeutsch ausfallen. Denn Zeilen wie folgende:

Sklavisch der Buhlerin hätt' er gefröhnt, ehrlos und gesetzlos. —

Sicherlich war, denn er liebte den Wein, Weintrinker Homeros.

sind sprachwidrig. In Wörtern wie ehrlos, Weintrinker darf der erste Sprachdruck dem zweiten nicht gleichgesetzt werden, vielmehr muß der erste das Hauptgewicht haben. Ueberhaupt können in unserer Sprache solche Spondeen nicht Statt finden, wie diese Lehre sie annimmt, und die griechischen Zeilenmaaße können und dürfen im Deutschen nicht auf die Art nachgebildet werden, wie die Lehrer der Zeitmessung sie nachbilden lehren. — Andererseits stellte man die Tonmessung als Grund des deutschen Liederbaues auf. Aber auch mit diesem Grunde reichte man nicht aus, sondern mußte unvermerkt zu der Zeitmessung seine Zuflucht nehmen. Denn sonst würden Zeilen, wie folgende:

Freund, komm heut | Nachmittag | her | ꝛc.

untadelig gewesen seyn.

Dieses Schwanken von einer Seite zur andern rührt daher, weil weder die Zeitmessung noch die Tonmessung Grund des deutschen Liederbaues seyn kann, indem diese beiden Stücke in etwas Höherem begründet sind, nämlich in der Sprachwägung.

Nicht daß man die Sprachwägung überhaupt nicht gekannt hätte. Man kannte sie wohl, kannte

sogar die Gesetze derselben, aber man erkannte die Sprachwägung nicht als den Grund des deutschen Liederbaues, stellte sie nicht als solche auf, führte sie nicht als solche durch.

Daher geschah es, daß sowohl die Anhänger der Tonmessung, als die der Zeitmessung, auf die Eintheilung der Sprachdrücke in lange, kurze und mittelzeitige zurückkamen, eine Eintheilung, welche das Wesen unserer Sprache nicht zuläßt; — daß sie die verschiedenen Arten der griechischen Füße und Zeilenmaaße für unsere Liederkunst aufstellten, welche, sammt ihrer Bezeichnung, unserer Sprache zuwider sind.

Sprachwägung ist dasjenige Verfahren, welches das Verhältniß der Sprachdrücke und Ausdrücke überhaupt zu einander lediglich nach dem Sinne, der Bedeutung, ausmittelt, und darnach das Verhältniß des Tones und der Zeit bestimmt. Der Sinn, die Bedeutung eben, giebt jedem Sprachdrucke und Worte sein Gewicht. Verhältnisse des Gewichts ausmitteln, heißt wägen. Beim deutschen Liederbau werden nicht bloß die einzelnen Sprachdrücke, sondern auch zusammengesetzten Worte, Sätze, Satzvereine, gegen einander abgewogen. Also nicht bloß die Wägung der Sprachdrücke (Syllabarum), sondern die Sprachwägung überhaupt ist das Grundverfahren beim deutschen Liederbau.

So ist also das, was Grundgesetz für die Spra-

che überhaupt ist: möglichst vollkommener Ausdruck des Sinnes (des inneren Sinnes durch den äußeren) — auch Grundgesetz für unseren Liederbau. Daß dieses Gesetz in unserer Sprache noch keinem andern von irgend einer Zufälligkeit und Außerwesentlichkeit hergenommenen, hat weichen müssen, ist eben der große Vorzug unserer Sprachschöpfung. Diesen Vorzug der Sinnigkeit würde sie nicht haben, hätte sie nicht den der Unvermischtheit und lauteren Ursprünglichkeit, in einem Grade, wie keine andere Sprache, auch die griechische nicht. Indem wir also das Wesen unserer Sprachschöpfung untersuchen, lernen wir das Wesen der Sprachschöpfung überhaupt kennen.

Dieses Wesen müssen wir aber erforschen, um eine gründliche Einsicht in den Bau deutscher Lieder zu erlangen. Denn die gebundene Rede ist von der ungebundenen eben nur darin unterschieden, daß diese frei und jene gebunden ist. Folgender Grundriß der freien Sprachschöpfung wird die Sache anschaulich machen.

1) Wortforschung. Druck, Ausdruck, Benennung, Spruch, Aussprechen, Sprechen: Vorstellung, Begriff.

a. Laut, Belautung, Lautleiter.

b. Dauer bei der Aussprache, ursprüngliche Länge und Kürze.

2) Wort-

2) W o r t f ü g u n g. Satz (einfacher), Rede, Reden, Urtheil.

a. Betonung, Wortnachdruck.

b. Bezeitung.

3) W o r t f ü h r u n g. Gesätze, Satzvereine, zusammengesetzte Urtheile. Schlüsse. Redeführung. Gesetzte Rede.

a. Tonführung.

b. Bewegung.

Geben wir Acht, wie Kinder sprechen lernen, so finden wir, daß die Sprachentwickelung in drei Gliedern geschieht. Das erste Glied der Sprachschöpfung ist das, wo der Mensch die Dinge b e n e n n e t, da s p r i c h t das Kind einzelne Worte. Das zweite Glied ist die Zusammensetzung der Worte, da r e d e t das Kind. Das dritte aber die Zusammensetzung der Sätze, da spricht das Kind so vernünftig, wie ein Erwachsener. Hienach zerfällt die Sprachlehre in drei Theile oder Glieder, W o r t f o r s c h u n g, W o r t f ü g u n g, W o r t f ü h r u n g.

Ich übergehe hier, was von der Denklehre in die Sprachlehre übergehet, und halte mich vorzüglich an den Leib, den äußeren Bau, der Sprache, oder eigentlich an das Ganze derselben. Denn unsere Sprache ist, so wenig als irgend eine in der Welt, ein bloßes Erzeugniß des Verstandes, wie einige Sprachlehrer vorgeben. Sie ist Sprache des Sinnes, des innern und äußern Sinnes, des Gefühles und des Verstandes.

In dem ersten Gliede betrachten wir zwei Stücke: die Belautung und die ursprüngliche Dauer bei der Aussprache. Was die Belautung betrifft, so bemerke ich hier die Stufenleiter der einfachen Selbstlaute. Sie ist von der Tiefe nach der Höhe folgende: u, o, a, e, i. Dies nenne ich die Lautleiter. Die Selbstlaute sind es, welche die Sprache beseelen. Neben jenen fünf Hauptlauten giebt es noch vier Mittellaute: å, ỏ, ů, ie. Diese Selbstlaute können auf mannichfaltige Art verbunden werden, und diese Lautvereine entsprechen ganz den Klangvereinen in der Tonkunst, auf ihnen beruhet der Zusammenklang der Sprache. Unsere Sprache hat eine sehr reine und schöne Belautung. Die Lautvereine vorzüglich sind äußerst mannichfaltig, und die angenehmsten am häufigsten. Aber, was die Hauptsache ist, die Belautung ist in keiner Sprache so ausdrucksvoll, als in der unsrigen. Doch ich muß erst auch das zweite Stück dieses Gliedes, die Sprachdauer, berühren. Auch diese hängt nicht etwa, wie im Griechischen, von der Art und der Vereinigung der Selbst- und Mitlauter in einem Sprachdrucke ab, sondern sie richtet sich blos nach der auszudrückenden Sache; z. B. Blitz, Kracht, Schnurren. Beide also, Belautung und Dauer der Aussprache, sind sinnig, ausdrucksvoll, wie es die Gesetze der Sprachschöpfung verlangen, und es sich nur von einer Ursprache er-

warten läßt. Der Ausdruck unterwirft sich nicht der Zunge, sondern diese muß sich dem Ausdrucke unterwerfen. Unsere Sprache hat, von einzelnen Verfälschungen abgesehen, lauter eindrückige Stammwörter. Ich glaube, daß es sich noch jetzt fast durchgängig darthun ließe, wie jeder ursprüngliche Druck unserer Sprache auch ein nachahmender Ausdruck der Grundvorstellung sey. Die niederdeutsche Sprache hat noch mehr Ursprüngliches, mehr nachahmenden und bezeichnenden Ausdruck, als die Hochdeutsche. Die Wörter Pip, Water, hühl, Gige, Haund sind ausdrucksvoller, als Pfaiff, Wasser, heul, Geige, Hund u. dergl. m. Ich darf mich hier über die anziehende Lehre von der Belautung und dem nachahmenden Ausdruck unserer Sprache nicht weiter verbreiten. Das Gesagte reicht zu meinem Zwecke hin. Man sieht daraus, daß unsere Sprache auch in dieser Hinsicht mehr Sprache (Ausdruck) ist, als irgend eine. Für die Lehre vom Liederbau aber folgt, daß die Beschaffenheit und Aufeinanderfolge der Buchstaben an sich in einem Sprachdrucke nur ein verneinendes Gesetz an die Hand giebt, das Gesetz nämlich: bei Zusammenstellung der Wörter allen Mißlaut und alle Härte für die Aussprache, wodurch der beabsichtigte Ausdruck gestört werden könnte, zu vermeiden. Uebrigens gilt das Gesetz: daß da der Sprachgebrauch über die Druckdauer entschei-

det, wo der lebendige Ausdruck des Druckes verloren gegangen ist, oder doch nicht in unserer Gewalt steht. Auch sieht man ein, wie verrückt jene Köpfe waren, die uns die Griechischen und Römischen Gesetze der Länge und Kürze der Sprachdrücke aufdringen wollten; denn bis zu diesem Punkt ist die Griechen- und Römerwuth wirklich gestiegen. Diese Verirrung ist gewiß die größeste von allen.

Ich gehe nun zu dem zweiten Gliede, der Wortfügung, über, wo von Zusammensetzung der Wörter, von Sätzen und Urtheilen die Rede ist. Ich ziehe Manches hieher, was in den Sprachlehren schon unter der Wortforschung abgehandelt wird, und glaube dazu guten Grund zu haben. Denn alle Zusammensetzung der Wörter, d. h. sowohl die Zusammensetzung der Drücke zu Wörtern, als auch der Wörter zu Sätzen, gehört hieher. In jedem zusammengesetzten Worte ist nämlich schon ein Urtheil, ein Satz enthalten. In dem Worte nacheilen steckt der Satz: das Eilen ist nachfolgend. So verhält es sich selbst mit den Wörtern, welche mit lich, bar, sam, heit, keit, ung, zusammengesetzt sind. Fruchtbar heißt: es bringt Früchte; Schönheit heißt: das Schöne ist ein Haupt (hennebergisch: Heit,) ein eignes Wesen. Selbst die Veränderungssylben ge, en, er, u. s. w. kommen erst durch die Wortfügung zum Vorschein.

Bei diesem Gliede nun kommen in Bezug auf

Liederbau zwei Stücke in Betracht, erstens Betonung, zweitens Bezeitung. Die Betonung beruht auf dem Grade der Anstrengung, mit welcher der Sprachdruck hervorgebracht wird. Betonung ist also der Nachdruck, den der Ausdruck erhält. Bekanntlich erfordert die Hervorbringung des höheren Tons eine größere Anstrengung. Nachdruck kann also erstens Stärke des Tons überhaupt heißen, aber auch zweitens die Höhe desselben. Wie wir nun in dem vorigen Gliede eine Lautleiter angenommen haben, so stellen wir hier eine Tonleiter auf, welche von der Klangleiter in der Spielkunst dadurch verschieden ist, daß in dieser die Weiten genau gemessen werden, in jener nicht. Die Klangleiter zeigt uns das Steigen des Tons von einer Sprosse zur andern, die Tonleiter bloß die Steigerung an. Es kann hier von keinem Tonmaaße, sondern nur von dem Tonverhältnisse die Rede seyn.

Die Bezeitung ist die verhältnißmäßige Dauer, welche die Sprachdrücke nicht ursprünglich haben, sondern welche sie erhalten. Nicht in Absicht auf die Aussprache erhalten sie diese Zeitdauer, sondern in Absicht auf die Rede, d. h. auf die Zusammenfügung der Sprachdrücke. Nicht die Aussprache, sondern der Zeitraum, den man einem Sprachdrucke zugiebt, einräumt, ist in dieser Hinsicht länger oder kürzer. Darum eben heißt dieses Stück Bezeitung, nicht Zeitmessung, weil hier

kein genaues Zeitmaaß, sondern nur ein Verhältniß der Zeiträume überhaupt Statt findet.

So wie wir nun im vorigen Gliede die Bedeutung als den ersten Grund der Belautung und der Dauer bei der Aussprache kennen lernten, so ist es in diesem Gliede wiederum die Bedeutung, der Sinn der Sprachdrücke, der die Verschiedenheit der Betonung und der Bezeitung an die Hand giebt. Im vorigen Gliede herrschte der Ausdruck, der sich mehr auf das Aeußere der Dinge oder Vorstellungen bezieht, hier herrscht der Nachdruck, der das Innere darlegt. Die Verschiedenheit der Drücke nach ihrer inneren Bedeutung und Bedeutsamkeit ist eben ihr verschiedenes Gewicht. Das Hauptgesetz also für die Betonung sowohl als für die Bezeitung ist: Je wichtiger der Sprachdruck oder der Sprachausdruck, desto stärkerer und höherer Ton der Stimme, und desto längerer Zeitraum gebührt ihm in der Rede.

Es müssen also nun die Gesetze angegeben werden, wonach den Sprachdrücken und Sprachausdrücken ihr Gewicht in der Rede bestimmt wird.

Das erste Gesetz dieser Sprachwägung ist, daß kein Sprachdruck an sich wichtig oder leicht, oder mittelwichtig ist, sondern nur in Verhältniß zu andern Sprachdrücken, also nur beziehungsweise.

Dies Verhältniß kann nun wieder doppelt seyn, entweder ein allgemeines und nothwendiges, oder

ein besonderes und zufälliges. Das allgemeine ergiebt sich aus der allgemeinen Abwägung der Redetheile gegen einander. Das besondere Verhältniß ergiebt sich aus dem Sinne der Rede in einem besondern Falle.

So wie es nun eine nothwendige und eine zufällige Sprachwägung giebt, so muß es auch eine nothwendige und eine zufällige Betonung und Bezeitung geben.

Bei den Gesetzen der nothwendigen Sprachwägung nehmen wir zuerst bloß auf die eindrückigen Wörter, also auf die eigentlichen Wurzelwörter, Rücksicht. Demnach ist die Stufenfolge der Redetheile in Hinsicht auf das Gewicht, indem man mit den wichtigeren anfängt, folgende: 1) Das Hauptwort, 2) das Beiwort, 3) das Zeitwort, 4) das Zwischenwort, 5) das Nebenwort, 6) das Hülfszeitwort, 7) das Bindewort, 8) das Fürwort, 9) das Verhältnißwort, 10) das Geschlechtswort.

Bestimmen wir zum andern die Gesetze der Sprachwägung in Hinsicht auf Zusammensetzung, so kömmt nicht nur eine elfte Stufe, sondern auch noch manche Zwischenstufe zum Vorschein.

Entweder die Worte werden zu Sätzen zusammengesetzt, so tritt dabei das Gesetz ein: daß die unbedeutenderen Nebendrücke, welche ein Wort außer dem Haupt- und Wurzeldruck (dessen Gewicht nach obigen Vorschriften bestimmt wird) haben mag, und wodurch entweder, bei der Wortbildung, die Bedeu-

tung des Worts eine veränderte Bestimmung erhält, z. B. Gelüst, Liebe, oder wodurch das Verhältniß des Worts im Satze bei der Wortführung bestimmt wird, also die Veränderungsdrücke et, end, u. s. w. — daß diese Nebenausdrücke, sage ich, ein geringeres Gewicht erhalten, als jeder andere Redetheil, und also eine elfte Stufe einnehmen.

Oder aber die Vereinigung ist noch inniger, so daß zwei Wörter zu einem zusammengesetzt werden. Dann treten noch besondere Gesetze ein, die aber alle aus dem obigen Grundgesetze fließen, die ich jedoch nicht wiederholen will, weil man sie in den neuern Sprachlehren findet. Nur eine für den Zeilenbau wichtige Bemerkung darf ich hier nicht zurückhalten. So wie nämlich, wenn in einem Satze zwei Wörter neben einander stehen, die als Redetheile sich gleich sind, dieselben dennoch nicht gleiches Gewicht haben können, so haben auch, wenn zwei solche Wörter zu einem Worte zusammengesetzt werden, die gleichen Redetheile nicht gleiches Gewicht. (Das bestimmende Wort erhält das Hauptgewicht.) Z. B. in dem Worte Hausfrau, ist Haus wichtiger als Frau, in ehrlos ist ehr wichtiger als los. Die wichtigere Sylbe aber ist auch die betontere und bezeitetere. Also ist es sprachwidrig, solche Wörter so zu brauchen, wie der Lateiner seinen Spondeus, z. B.

Sklavisch der | Buhlerin | hätt' er ge|fröhnt, ehr | los und ver | standlos.

Auf der andern Seite aber behalten die Wörter in der Zusammensetzung, falls sie nicht den Hauptnachdruck erhalten, doch immer so viel Gewicht als ihnen als Redetheilen nothwendig zukommt. Es ist daher ebenfalls sprachwidrig, die Worttheile, welche nicht das Hauptgewicht haben, durchweg schlechthin als unwichtig, als unbetont und unbezeitet zu setzen, wie in unsern besten Sprachlehren geschiehet, z. B. Vorschlag, Ausgang, Beileid, undankbar, unfreundlich. In dem Worte unfreundliche hat jeder Sprachdruck ein verschiedenes Gewicht, es findet darin eine vierfache Abstufung Statt.

Aus diesem allen wird nun klar, daß die Eintheilung der Sprachdrücke in lange, kurze und mittelzeitige unserer Sprachschöpfung ganz zuwider ist, (außer den angegebenen elf Stufen finden noch so viele Zwischenstufen Statt!) daß die griechischen Bezeichnungen (— ◡ ⌒) für unsere Sprache weder passend noch hinreichend sind; daß die griechischen Füße in unsrer Sprache gar nicht vorhanden sind. (In überall sollen nach unseren Sprachlehren die beiden ersten Sylben ein Pyrrhichius seyn, da doch die erste Sylbe offenbar die zweite überwiegt; dankt, preis't laut Gott soll ein Dispondeus seyn, da offenbar ein jedes dieser vier Wörter ein verschiedenes Gewicht hat — und so mit allen andern Füßen.) Und somit folgt auch, daß die

griechischen Zeilenmaaße allsammt unserer Sprachschöpfung zuwiderlaufen; daß man unserer Sprache schreiende Gewalt anthat und anthut, indem man ihr das fremde Wesen aufdringen will. Der Grieche mogte eine Zeitmessung in seiner Sprache als Sprache haben, der Deutsche hat diese erst im Gesange. Das ist eben der große Unterschied zwischen unserer Sprache und unserer Tonkunst, und zwischen der griechischen. Eben das ist es endlich, was ich hier zeigen wollte, daß nämlich so wenig von einer Zeitmessung als von einer Tonmessung unserer Sprache die Rede seyn kann, indem beide Stücke wohl in unserer Tonkunst, in unserem Gesange, Statt finden, aber nicht in unserer Sprache.

Es folgt ferner, daß, wenn man auch unter Tonmessung nichts weiter verstehen wollte, als Betonung, unter Zeitmessung nichts als Bezeitung, dennoch weder das eine noch das andere die Grundlage des Zeilenbaues abgeben könne; daß, wer eines oder das andere zum Grunde annimmt, eine einseitige und ungründliche Lehre aufstellen, und dennoch seinem Grundsatze untreu werden, und zu dem andern hinüberschwanken müsse; wie denn auch von unseren Sprachlehrern geschehen ist. Ja, sie wichen so sehr von ihrem Grundsatze ab, daß sie nicht einmal die Lehre der Betonung oder Bezeitung ordentlich durchführten, sondern die griechische Lehre von Längen und Kürzen und überhaupt die fremden Sprachgesetze und Sprachformen, so gut sich thun ließ, auf

die deutsche Sprache übertrugen, so sehr auch diese sich dagegen sträuben mochte. So viel hat uns die Fremdensucht auch in Kunst und Wissenschaft geschadet!

Ja, man ist außer diesen beiden Hauptabwegen noch auf einen dritten gerathen, der vollends von einer gänzlichen Verleugnung der deutschen Art zeuget. Man hat nämlich auch das bloße Zählen der Sprachdrücke dem deutschen Zeilenbau zum Grunde legen wollen. Heinze selbst weiset in der Hildegard darauf hin. Alle diese irrigen Versuche bezweckten auch etwas Gutes, nämlich unseren Zeilen mehr Freiheit und lebendige Bewegung zu geben. Allen diesen Versuchen lag eine, nur falsch aufgefaßte Wahrheit zum Grunde. Mein Lehrgebäude zeigt sowohl das Wahre als das Falsche dieser Bestrebungen und zeigt zugleich, wie unsere deutsche Sprachschöpfung selbst das gethan hat, thut und an die Hand giebt, was jene Versuche bezwecken sollten, und daß alles Uebel daher rührte, daß wir das Wesen unserer Sprachschöpfung nicht gründlich erkannten und fremdem Wesen nachjagten.

Von der zufälligen Sprachwägung will ich hier nur so viel sagen, daß durch sie entweder ein Sprachdruck in einem Worte, oder ein Wort in einem Satze, oder endlich ein Satz in dem Gesätze das Hauptgewicht erhält, welches ihm sonst nicht zukommen würde, welches er bloß dem Sinne der Rede in diesem besondern Falle verdankt. Diese Fälle lassen sich begreiflicher Weise nicht alle bestimmen. Nur bemerke ich hier für

den Zeilenbau, daß dieser durchaus auch den zufällig wichtigern Sprachdrücken ihr Recht widerfahren lassen müsse und daß es Fehler ist, wenn viele unserer Dichter einen zufällig wichtigen Sprachdruck nicht durch Betonung und Bezeitung herausheben, sondern durch unterstrichene oder gesperrte Schrift. Dadurch hebt ja der Zeilenbau für den Vortrag sich selbst auf; z. B.

Wie | kann ich ihn | lieben?

Ich komme auf das dritte Glied unserer Sprachschöpfung, von welchem die Wortführung handelt. Diese hat es mit der Zusammensetzung der Sätze, welche der Zusammensetzung der Urtheile, den Schlußarten in der Denklehre entspricht, überhaupt mit der zusammengesetzten Rede zu thun. In Bezug auf das Aeußere, den Leib der Sprache, kommen hier zwei Stücke in Betracht: Die Tonführung und die Bewegung. Unter Ton- oder Stimmführung verstehe ich das Verfahren, wodurch das Verhältniß der Sätze und Satzvereine zu einander durch das Steigen und Fallen, durch die Stärke und Schwäche der Stimme ausgedrückt wird. Die Bewegung drückt dasselbe Verhältniß aus, durch längeres oder kürzeres Anhalten zwischen den Sätzen, und durch die Grade der Schnelligkeit, womit einzelne Sätze und Satzvereine vorgetragen werden. Von diesen Stücken, so wie von den beiden ersten Gliedern wird in der Lehre von der Stimmkunst noch Manches vorkommen.

Dritte Abhandlung.

Von dem Baue deutscher Lieder.

Ueber den Bau deutscher Lieder.

Nachdem ich nun das Nöthige über den Bau unserer Sprache in Beziehung auf den Liederbau bemerkt habe, will ich die Gesetze dieses letzteren selbst im Allgemeinen aufstellen. Jene Sprachschöpfung geht nämlich zuerst in die Dichtkunst und dann in die Singkunst über. (S. die, der Lehre vom Verhältnisse der Künste beigefügte, Tabelle.) Die Dichtkunst bedient sich der Wortsprache auf eine freie, ungebundene Weise, sie bindet sich in Beziehung auf die Sprache an keine besondere Gesetze; es überwieget hier das Innere, die Dichtung, und das Aeußere muß sich diesem anbequemen. Nicht indessen, daß dies Aeußere ganz vernachläßiget würde, der Dichter sieht allerdings darauf, daß seine Sprache wohlklingend sey und sich schön bewege, aber dieser Wohlklang, diese Bewegung, wird doch der Dichtung selbst nachgesetzt, diese wird nicht durch jene gefesselt, sondern umgekehrt, die Dichtung ist allein Herrscherin, Gesetzgeberin. Dadurch, daß der Selbstlaut durch Mitlaute gegliedert, daß der Laut ein

Bezeichungsmittel für Begriffe, ein Wort wurde, konnte die Sprache als Wortsprache dem inneren Sinne unterwürfig gemacht werden. Nur indem die Sprache jene Gliederung und Begriffsbezeichnung vermied, darauf Verzicht that, konnte der äußere Sinn über sie, als Tonsprache, das Uebergewicht erhalten. So steht die Ton- oder Spielkunst, als das Lieblichere, der Dichtkunst, als dem Geistigeren, gegenüber. Uebrigens bewirkt diese Scheidung des innern und äußern Sinnes nur ein Ueberwiegen des einen oder andern; denn in der dichterischen Sprache muß noch Tonspiel seyn, so wie in dem Tonspiele Sprache und Dichtung. Von einem guten Tonspiele sagt man ja auch, daß es sprechend sey, und in der That hat das Tonspiel seine einzelnen Ausdrücke, seine Sätze und seine Satzverbindungen, so gut als die Wortsprache. Ja, das ungebundene Tonspiel entspricht ganz der erzählenden Dichtgattung, (auch in der letzteren herrscht eine kunstlosere Sprache,) das gebundene Tonspiel der rednerischen Dichtgattung, (wo die Rede künstlicher gesetzt wird,) und das Wechselspiel oder aufführende Tonspiel der unterredenden Dichtgattung. Die Tonkunst ist vorzugsweise Sprache der Empfindung, die Dichtkunst neigt sich dagegen mehr zum Denken hin. Diese Scheidung nun wird aufgehoben, das Gleichgewicht wieder hergestellt, wenn beide Künste sich vereinigen, zusammenschmelzen im

Gesan-

Gesange. In dem Gesange wird das Tonspiel in die Dichtersprache und diese in jenes aufgenommen; beide leben nun in wechselseitiger Durchdringung.

Die singende Kunst hat drei Glieder. In dem ersten Gliede, dem eigentlichen Gesange oder ungebundenen Liede, überwieget die Dichtkunst. Dieses entspricht der erzählenden Dichtgattung, und dem ungebundenen Tonspiele; es herrscht hier mehr das schöpferische oder angeschaffene und unkünstliche, freie, geistige Wesen. — In dem zweiten Gliede der singenden Kunst, dem Klingliede oder ungebundenen Liede, überwiegt das Tonspiel Dies Glied entspricht der rednerischen Gedichtsgattung und dem gebundenen Tonspiele; es herrscht hier mehr das in der Leiblichkeit befangene, gebundene sinnliche, und eigentlich künstliche Wesen Es wird hier mehr auf äußerliche Kunst, auf Kunstbau gesehen — In dem dritten Gliede (in dem Wechselgesange, dem aufführenden Gesange) vereinigen sich die beiden ersten und wechseln ab. Wenn der eigentliche, ungebundene Gesang den hörenden Künsten überhaupt, die Klingliederdichtung dagegen den sichtbaren Künsten entspricht, so neigt sich der Wechselgesang schon zu der Bühnenkunst hin, wo beide, der innere und der äußere Sinn, gleichmäßig angesprochen werden.

Wenn wir auf die Hauptzeitalter der deutschen

Gesangs-Dichtung sehen, so herrscht im ersten Alter, in dem der Barden- und Heldendichter, die erste Gesangsgattung; im zweiten Alter, dem des Minne- und Meistergesangs, die zweite Gesangsgattung; und in dem dritten Alter, vom Meistergesange bis auf unsere Zeiten (in dem Bühnenalter oder gemischten Zeitalter) die dritte Gesangsgattung. Dies alles, so wie die Lehre von der eigentlichen Dichtkunst, werde ich in einer folgenden Abhandlung weiter ausführen. Hier ist mein Augenmerk der Liederbau.

Das erste Stück des freien Gesangs ist das Singen, der Gesangsvortrag selbst. Hier wird gelehrt, wie das Lied ins ungebundene Tonspiel aufgenommen, d. h. wie es in Töne gesetzt wird. Dies geht mehr den Liedertonsetzer an. Das zweite Stück ist der Zeilenbau, ungebundene Zeilenbau, der freie Reim. — Das erste Stück des gebundenen, tonspieligen Gesanges ist der Zusammenklang, die Tonbegleitung, die Aufnahme der Worte ins gebundene, kunstmäßige Tonspiel. Auch dies ist vorzüglich des Tonsetzers Sache. Das zweite Stück aber, der künstliche Zeilenbau, der gebundene Reim, Klingreim, geht den Liederdichter als solchen an. Die Lehre vom Liederbaue zerfällt also in drei Theile. Der erste handelt vom Bau ungebundener Lieder, der zweite vom Bau gebundener Lieder oder Klinglieder, der dritte vom Bau der

aus jenen beiden Liedergattungen zusammengesetzten Stücke.

1) Vom ungebundenen Liederbau.

So wie also der Liedertonsetzer das Gedicht ins Tonspiel aufnimmt, (es braucht nicht gerade ein Lied, gebundene Rede, zu seyn, was er in Töne setzt, wiewohl im entgegengesetzten Falle kein vollkommner Gesang entsteht, sondern ein solcher, worin das Tonspiel überwiegt,) so nimmt der Liederdichter das Tonspiel in die Dichtersprache auf, und zwar in dem ungebundenen Liede, das ungebundene Tonspiel. Ich habe schon bemerkt, daß auch die Tonkunst etwas vom Wesen der Sprache an sich hat. Was in der Sprache der einzelne Druck, ist in der Spielkunst der einzelne Klang; was dort das Wort, ist hier das Zeitganze; was dort der Satz, ist auch hier der Tonsatz; was dort die Wortführung, ist hier die Tonführung. So wie nun der Tonkünstler, um das Innere seiner Kunst auszudrücken, manche Ausdrücke von der Sprachkunst entlehnt, z. B. Satz, Satzverbindung, Schluß, Hauptsatz, (Thema,) Ausführung u dergl. m., so muß hinwiederum der Sprachkünstler viele Kunstausdrücke und insbesondere die Kunstzeichen dem Tonkünstler abborgen, weil gerade die Tonkunst der Leib der Sprachkunst, oder Dichtkunst ist, und also

Alles, was das Aeußere, den Bau, den Vortrag der Gedichte betrifft, in die Tonkunst hinüberspielt. Lange genug haben wir, statt diesen vernünftigen Weg einzuschlagen, uns mit fremdartigen, unpassenden Kunstausdrücken und Kunstzeichen beholfen. Warum soll sich der Liederdichter für die Betonung und Bezeitung nicht derselben Ausdrücke und Zeichen, wo er derselben benöthigt ist, bedienen, als der Tonkünstler? Es ist ja überhaupt nur eine Zufälligkeit, wenn beide Künstler nicht in einem Menschenwesen, in dem Sänger, vereiniget sind. Wie der Tonkünstler seine Klangleiter bezeichnet, so bezeichnen wir füglich unsre Tonleiter. Eben so bedienen wir uns seiner Klang- und Schweigezeichen, seiner Zeitstriche, (Taktstriche,) um das Zeitverhältniß und die Zeilenglieder (d. h. die Füße, welche den Zeitganzen, (den Takten) in der Spielkunst entsprechen, anzudeuten.

Ich handle also zuerst von dem ungebundenen Baue der Zeilenglieder oder Füße, zweitens von dem ungebundenen Baue der Zeilen oder Reime selbst, und drittens von der ungebundenen Zeilenvereinigung. Den Unterschied zwischen gebundenem und ungebundenem Liederbaue hat man bisher, wie soll ich sagen? nicht gehörig erkannt, oder nicht gehörig beobachtet. Man würde sonst nicht auf all die Abwege gerathen seyn. Denn der ungebundene Zeilenbau weiß nichts von der Steifheit, welcher zu

entgehen, man über den Rhein und die Alpen und an den griechischen Musenberg floh, auch in den alten Eichenhainen seine Behausung aufschlug. Wildheit ist ein schöpfungsgemäßer Zustand, aber Verwilderung ist schrecklich, und so verwilderte Wesen waren größtentheils die neuen Bardenlieder, die von wahrer alten Bardendichtung sowohl im Aeußeren als Innern weniger Aehnlichkeit haben, als von des Tacitus Geschichtsbüchern. Doch war diese Verirrung den Deutschen immer noch am verzeihlichsten und der Wiederherstellung der deutschen Dichtkunst am günstigsten.

Bei unserer ganzen Sprachschöpfung ist, wie ich früher gezeigt habe, Ausdruck des Sinnes, der Bedeutung der Wörter, immer der letzte Grund und das Hauptgesetz. Dieser Ausdruck, in so ferne er, in dem ersten Gliede der Sprachschöpfung, durch Belautung und Dauer der Aussprache erreicht wird, fällt vorzüglich der ursprünglichen Sprachschöpfung anheim, in welche die Kunst des Menschen wenig eingreifen darf. Indessen kann die menschliche Kunst doch das durch die Weltschöpfung Gegebene benutzen und zusammenstellen. In keiner gebildeten Sprache also wird es möglich seyn so ausdrucksvoll zu dichten, als in der unsrigen, die selbst noch so ausdrucksvoll ist. Es kommt nur darauf an, daß wir durch Zusammenstellung der rechten Wörter den möglichsten Ausdruck zu erreichen trachten. Ob wir

nun gleich manche nachahmende Zeilen haben, so ist jenes doch von unseren Dichtern bei weitem noch nicht so geschehen, wie es geschehen könnte. Man hat den Laut und die Aussprachsdauer der Sprachdrücke noch lange nicht genug, so zu sagen, verarbeitet. Die deutschen Reime könnten viel ausdrucksvoller seyn, als sie gewöhnlich sind. Was den Klang derselben betrifft, (der vorzüglich am Schlusse des Reimes, d. h. der Zeile, bemerkbar wird,) so könnte vorzüglich durch die vollkommnere oder unvollkommnere Uebereinstimmung des Endklanges und der Aussprachsdauer der Endedrücke ein sehr lebendiger Ausdruck des Gedankens und der Empfindung erreicht werden. Der singende Vortrag muß diesen Ausdruck noch erhöhen, und wenn der Gesang mit Tonspiel begleitet wird, so giebt vorzüglich dieses uns neue Kunstmittel des sinnlich nachahmenden Ausdrucks an die Hand. Nämlich theils durch die verschiedenen Tonwerkzeuge, theils durch die Grade der Schnelligkeit der aufeinander folgenden Klänge und ihrer Entfernung nach Höhe und Tiefe. Mozart und Hayd'n haben gezeigt, was in dieser Hinsicht ihre Kunst vermag. Der Letztere vorzüglich hat in dem Wechselgesange, die Schöpfung genannt, die ganze Weltschöpfung gleichsam mit Klängen gemahlt. Die Sprachkünstler, wenigstens die neuern, blieben in dieser Hinsicht hinter den Tonkünstlern zurück, arbeiteten wenigstens nicht mit ihnen gemein=

schaftlich und wetteifernd, weil sie größtentheils, blind über das Wesen der deutschen Dichtkunst, in der Irre gingen, wie Schafe, ein jeglicher seinen Weg. Auch hier hat die Verkennung des Unterschiedes zwischen gebundenem und ungebundenem Liederbaue viel geschadet. Der letzte ist auch in Hinsicht auf die Endreimen ganz ungebunden. Oft findet keine, oft nur Buchstaben-Gleichheit Statt, selten mit der Gleichheit des Klanges auch Gleichheit der Aussprachsdauer, oder des Gewichtes der Sylben. Ich kann hier der Kürze halben nur auf die alten Bardenlieder, auf die Zeilen in der Edda, auf Ludwigs Lobgesang, auf König Rother, auf Strickers Karl u. s. w. verweisen.

So kann und muß also die Schöpfung des Künstlers auch in das erste Glied der Sprachschöpfung eingreifen. Das Wesentliche der Kunst des Liederbaues beruhet aber, wie gesagt, eigentlich auf dem zweiten Gliede der Sprachschöpfung, wo die innere Bedeutung, die Bedeutsamkeit der Sprachdrücke, oder Sprachausdrücke, in Erwägung gezogen, wo die Sprache gewogen wird. Diese Sprachwägung ist also als der eigentliche Grund unseres Liederbaues anzusehen. Hieraus ergiebt sich, daß unser Liederbau an Bedeutsamkeit, Nachdruck und Sinnigkeit den Gedichtsbau derjenigen Völker weit übertreffen müsse, deren Sprachen, weil sie keine lauteren Wurzelsprachen sind, den Grund der Sprachwägung nicht

zulassen. Die Gesetze dieser Sprachwägung hab' ich, so viel zu meinem Zwecke nöthig ist, früher angegeben. Ich will also jetzt zeigen, wie nach dem Grunde der Sprachwägung erstlich Füße als Zeilenglieder, und zweitens Zeilen selbst in der freien Liederdichtung zu bauen sind.

Bei dem ungebundenen Tonspiele, dessen Wesen ja hier in die Dichtersprache übergehen soll, finden wir zwar genaue Klangmessung, aber keine genaue Zeitmessung, sondern nur ein unbestimmtes Zeitverhältniß ausgedrückt. Bei der allerungebundensten Art von Tonspiel werden auch die Zeitganzen (in so fern sie nur ein solches Verhältniß andeuten) nicht einmal durch Zeitstriche (Taktstriche) bemerkbar gemacht. Indessen reichen schon die Klangzeichen und Schweigezeichen zur Bezeichnung dieses Verhältnisses hin. Jene Tonspiele aber sind mehr mit der ungebundenen als gebundenen Rede in Vergleich zu setzen. Wir haben uns also an diejenigen ungebundenen Tonspiele zu halten, wo (wie in allen sprechenden Gesangstücken, d. i. Recitativen) zwar die Zeitganzen durch Striche angegeben sind, beim Vortrag aber dennoch die Zeit nicht genau gemessen wird. Indem das ungebundene Tonspiel in die Dichtersprache übergeht, wird die Klangmessung zur Gesangsbetonung. Eigentliche Tonmessung aber findet nicht bei dem Liede an sich, sondern bloß beim Gesange, beim singenden Vortrage, Statt.

Beide also, Betonung und Bezeitung, werden durch das Gewicht der Sprachdrücke bestimmt, und indem wir jene beiden ersten anzeigen, zeigen wir auch das letzte an. (Die Sprachwägung ist die, bisher nicht erkannte Seele des Zeilenbaues, welche sich leiblich, durch die Betonung, und geistig, durch die Bezeitung offenbaret.)

Das Grundgesetz für den Bau der Zeilenglieder ist: der erste Druck im Fuße muß das Hauptgewicht haben, d. h. er muß an Gewicht alle im Fuße enthaltenen Drücke zusammengenommen übertreffen. Gewöhnlich kann daher nur eine Sylbe von den ersteren Gewichtstufen der Grund werden, auf welchem das Gebäude eines Zeilengliedes errichtet wird.

Das zweite Gesetz ist: das innere Verhältniß der Theile eines Zeilengliedes ist entweder ein gerades oder ein ungerades, also ein Zweitelverhältniß oder Drittelverhältniß. Bei der geraden Eintheilung hat der erste Theil, als der Niederschlag, das Uebergewicht über den zweiten Theil, als die Aufhebung. Dasselbe Gesetz gilt auch bei allen Unterabtheilungen. Dabei hat der, durch eine frühere Theilung entstandene, Theil immer das Uebergewicht über den, der durch eine spätere Theilung entstand, und der Theil, welcher auf den besseren Theil der früheren Abtheilung fällt, hat mehr Gewicht, als der, welcher auf den schlechteren Theil fällt, so also,

daß das zweite Viertel besser ist, als das vierte u. s. w.

Bei der ungeraden Abtheilung hat zwar, nach dem Hauptgesetze, der erste Sprachdruck in jedem Fuße das Hauptübergewicht, dabei aber hat der dritte das Uebergewicht über den zweiten, nicht nur bei der Hauptabtheilung, sondern auch bei jeder Unterabtheilung, so daß auch hier der früher entstandene Theil, den später entstandenen, und der auf die bessere Seite fallende, den auf die schlechtere Seite fallenden, überwiegt.

Ich setze hier die Klang- und Schweigezeichen, wodurch der Tonsetzer das Zeitganze und dessen innere Verhältnisse anzeiget, als bekannt voraus, und bemerke nur, daß ich diese Bezeichnung des Zeitmaaßes hier zur Bezeichnung des Sprachdruckgewichtes gebrauche. Alle möglichen Verhältnisse, so weit es nur immer nöthig ist, werden wir vermittelst dieser Kunstzeichen, welche in keiner Druckerei fehlen sollten, andeuten können; dies läßt schon die Vollkommenheit unserer Spielkunst erwarten. Durch Punktirung und Bindung dieser Klangzeichen, die wir als Gewichtszeichen betrachten, können wir auch die allerungleichsten Eintheilungen und Verhältnisse, welche bisher unsern Dichtern viel zu schaffen machten, bemerkbar machen. Z. B.:

Es lassen sich übrigens diese Gewichtszeichen mit den Gewichtsstufen nicht in so allgemeine und nothwendige Verbindung setzen, daß z. B. die erste Stufe das Zeichen des Ganzen, das Zeitwort das Zeichen der Viertel u. s. w. erhielte. Das würde dem Begriff von Sprachwägung widersprechen. Vielmehr erhält erst bei der Abwägung oder Bauung jedes Zeilengliedes jeder Theil desselben sein ihm verhältnißmäßig zukommendes Gewicht, und das diesem entsprechende Gewichtzeichen.

Ich habe hier das innere, gesetzmäßige Verhältniß der Zeiteintheilung angegeben, eigentlich um den Maaßstab für die ungebundenen Lieder in die Hände zu bekommen; denn bei diesen wird es übrigens, wie mit allem, so auch mit jenem gesetzmäßigen Verhältnisse nicht sehr genau genommen. Wenigstens ist da jenes Verhältniß fast in jedem Fuße, in jeder Zeile, anders bestimmt und ausgedrückt.

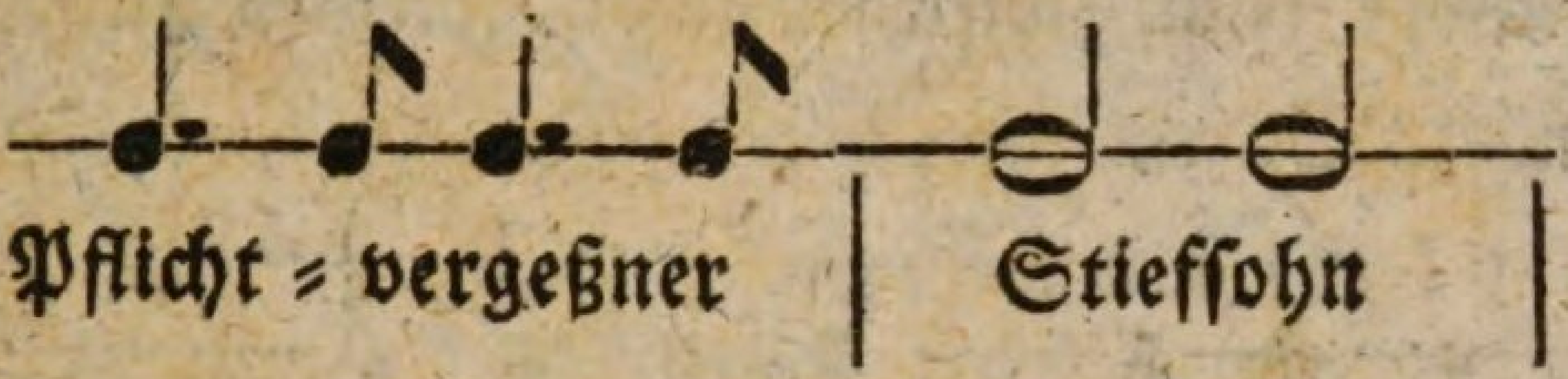
Die Anzahl der Sprachdrücke kömmt bei dieser Abwägung an sich (eben so wenig als in der Tonkunst die Anzahl der Töne) in Betracht; sondern bloß ihr Gewicht; am wenigsten geschieht jenes in ungebundenen Liedern. Wiewohl die Anzahl der Drücke doch auch gewissermaaßen bestimmt ist, nämlich nicht unter zwei (außer in Endreimen) und nicht leicht über fünf, weil sonst bei einem Drucke kein inneres Verhältniß des Fußes Statt fände, bei zu

vielen Drücken aber dies Verhältniß nicht einfach und merklich genug wäre.

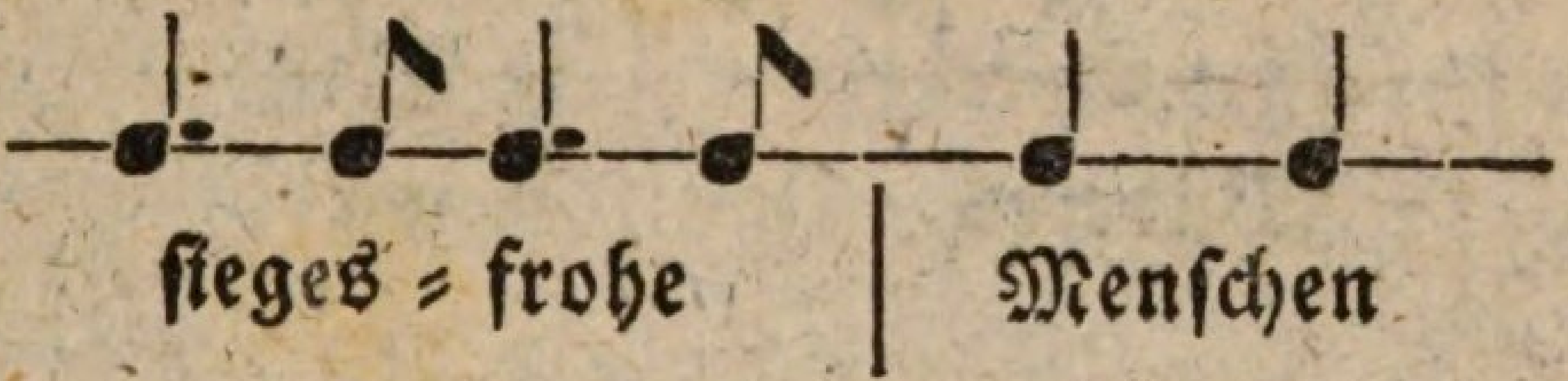
Wenn nun aber der Fuß mehr als zwei Sprachdrücke enthält, so muß ein jeder von diesen desto leichter seyn, weil sonst das Uebergewicht des Hauptgewichtes gestört werden und der Bau unverhältnißmäßig ausfallen würde. Auch muß das nächstfolgende Hauptgewicht stark genug seyn, um alle diese Zwischendrücke in der Wagschaale empor zu heben.

Diese Neben- oder Zwischendrücke werden selten gleich seyn, ja sie werden auch selten nach der Ordnung von dem Schwereren zum Leichteren (das Umgekehrte kann bei keinem Baue Statt finden) auf einander folgen. Dabei gilt nun die Vorschrift, daß unter diesen Zwischendrücken nur einer ein merkliches Uebergewicht haben dürfe, nämlich derjenige, welcher auf den Anfang des zweiten und schlechteren Haupttheiles im Fuße fällt. Und dieses Uebergewicht darf nicht so stark seyn, daß dadurch das Hauptgewicht dieses und des folgenden Fußes sein Uebergewicht, und also der ganze Bau sein Gleichgewicht verlöre. Ueberhaupt darf die Hälfte eines Fußes an Gewicht keinem ganzen Fuße, wenigstens keinem benachbarten, keinem in derselben Zeile, gleichkommen. In folgendem Beispiele ist also der erste Fuß unrichtig.

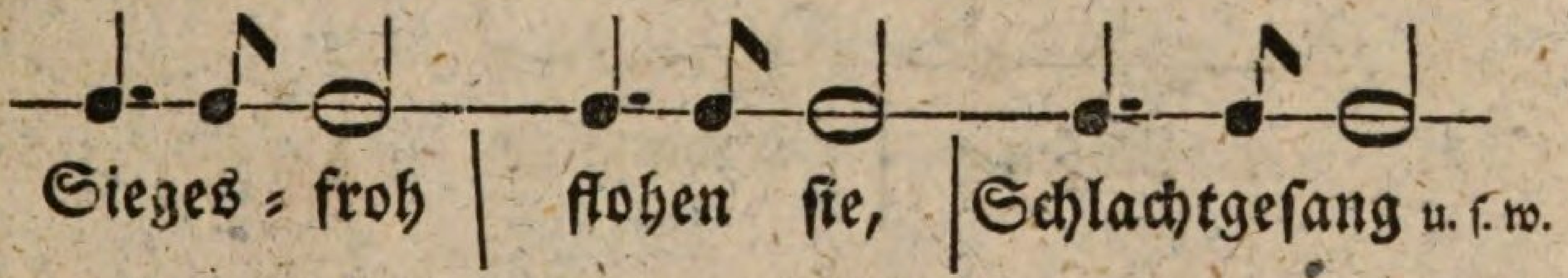
Richtig aber ist:



In solchen viertheiligen Füßen, d. h. wenn die erste Hälfte des Fußes zwei Sprachdrücke hat und die andere Hälfte mit einem herabsinkenden Drucke anfängt, ist das Verhältniß angenehmer, wenn in dem Fuße noch ein wiederum steigender Druck folgt, z. B.



dann ist das folgende Hauptgewicht desto fühlbarer. Doch können auch Füße, wie folgende, sehr richtig und ausdrucksvoll seyn:



Es kömmt alles auf die Verbindung an.

Die Zwischendrücke eines Fußes können verschiedener Art seyn. Sind es einzelne Wörter, so dürfen ihrer nicht zu viele und ihr Gewicht muß gering seyn, z. B.

| Der du das | Licht und den | Glanz ꝛc.

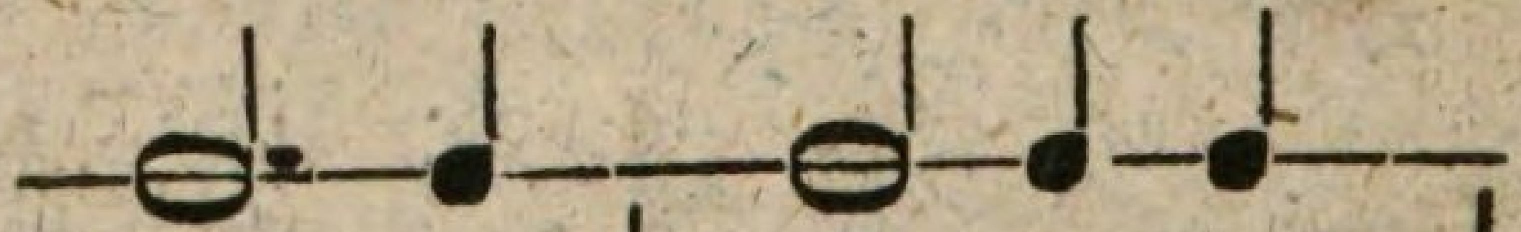
Nur ein leichtes und selten mehr als ein zweidrückiges Wort kann zwischen zwei Hauptgewichten vorkommen, z. B.

Schwebet eine | Göttin über | Wald ꝛc.

Sind die Zwischendrücke unbedeutendere Endigungsdrücke des Hauptgewichtes, oder Anfangsdrücke des nächstfolgenden Hauptgewichtes, so kann ihre Anzahl größer seyn, z. B.

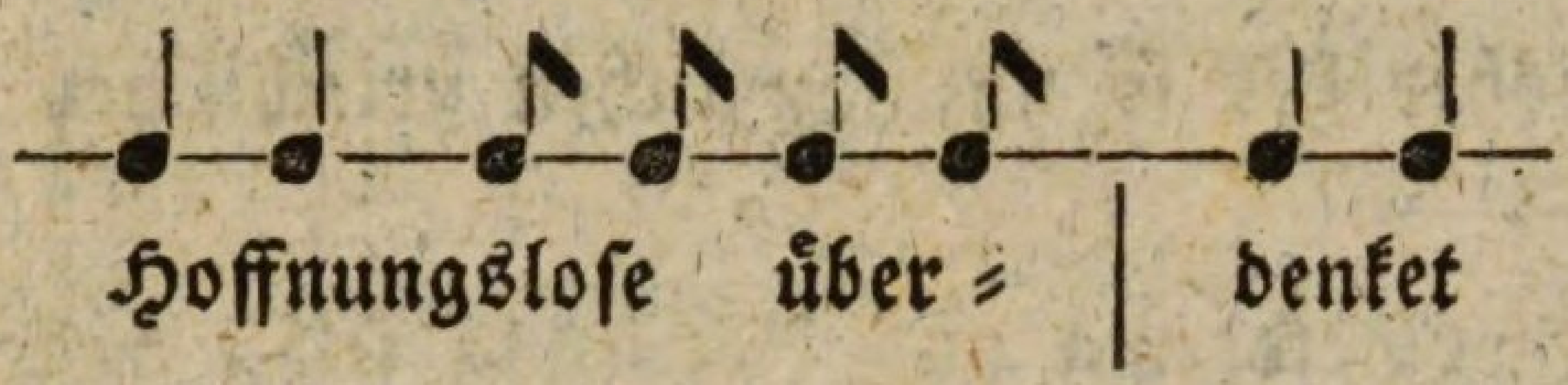
| Wilderes Ge- | spann |

Fällt das Hauptgewicht auf einen Theil eines zusammengesetzten Wortes, so kann der andere Theil entweder auch ein Hauptgewicht seyn; z. B.

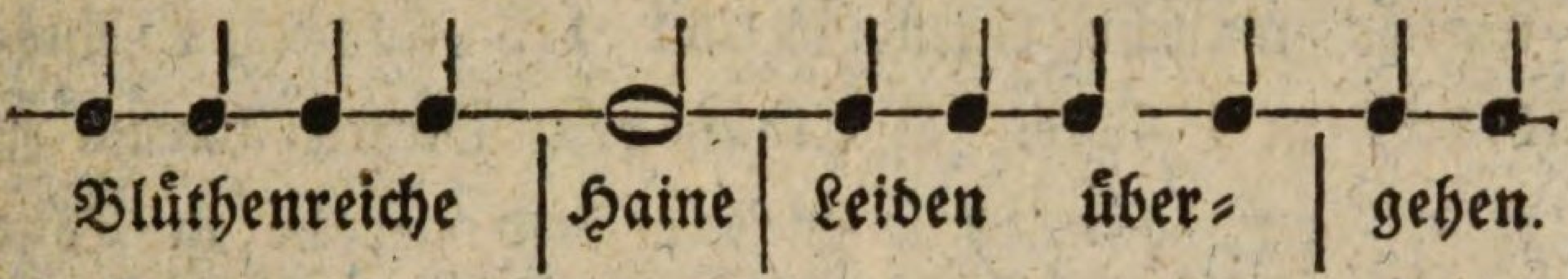


Rosen- | wangige |

oder, wenn der eine Theil eindrückig ist und nicht Gewicht genug hat, so fällt er zwischen die Hauptgewichte — und bei durchgehenden Wörtern dieser Art hat man sich am meisten vor Ueberfüllung des Fußes zu hüten. Nicht schön gebaut wäre:



Besser aber:



Bei der Anwendung dieser Regeln kommt es immer darauf an, was für ein Lied man baut. Der freie Liederbau kann sich, wie gesagt, mehr erlauben; doch muß man auch hiebei die Gesetze der Sprache und Kunst kennen, wenn nicht mehr das unverdorbene Gefühl diese Erkenntniß ersetzt.

Mit der Wägung der Füße ist auch schon das Wesentliche der Betonung und Bezeitung gegeben, da diese beiden von jener abhängig sind. Ja, sogar die Bezeichnung der Abwägung kann im Wesentlichen zugleich als Bezeichnung der Betonung und Bezeitung gelten. Denn diejenigen Drücke, welche auf die besseren Fußtheile fallen, sind als die betonteren anzusehen. Und was die Bezeitung betrifft, so darf man im Allgemeinen die Zeichen des Gewichts nur als Zeichen des Zeitverhältnisses betrachten und man hat auch diese. Die bei obigen Beispielen gebrauchte Bezeichnungsart, auf einer Linie, wird also für die meisten Fälle hinreichen, wo man die Bauart des Liedes anzeigen will, und wo man

sich bisher der so unzulänglichen griechischen Zeichen bediente.

Die Betonung und Bezeitung selbst dagegen bezieht sich mehr auf den Vortrag und diesem stehen wieder manche eigene Mittel des sinnlichen Ausdrucks zu Gebote. Oft kann dem Dichter darum zu thun seyn, ohne daß er sein Lied gerade in Töne setzen, durch Klangmessung zum Gesang erheben will; doch das Tonverhältniß, die Grade der Stärke und ohngefähr die Höhe der Stimme anzugeben, welche der redende, gesangähnliche, dichterische Vortrag verlangt, eben so auch die ausdrucksvollesten Zeitverhältnisse zu bestimmen; und die Mannigfaltigkeit des sinnlichen Ausdrucks kann oft Fälle herbeiführen, wo Betonung und Bezeitung nicht ebenmäßig beitragen, wo sie ungleich, wo sie sogar einander entgegen wirken, oder zu wirken scheinen. Diesem Bedürfnisse kann, nach meiner Lehre, leicht ein Genüge geleistet werden.

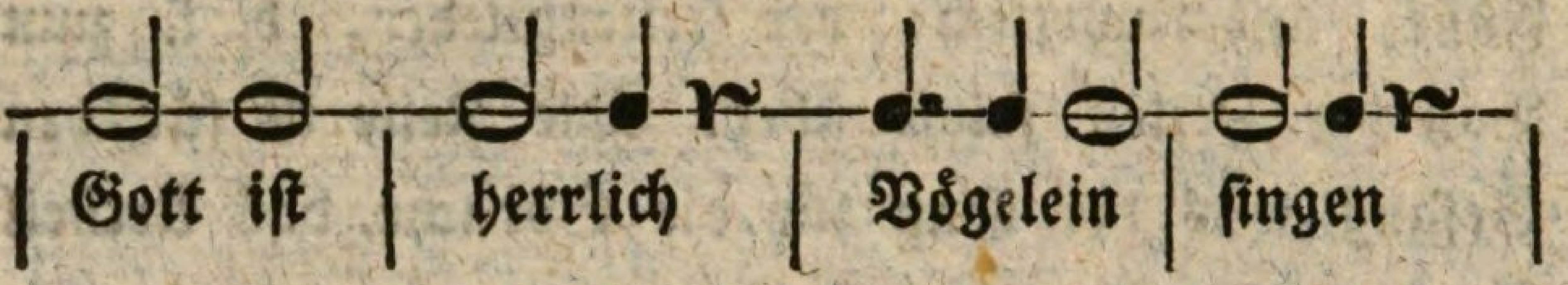
Wir dürfen nämlich nur die für die Klangmessung gewöhnliche Staffelei zur Bezeichnung der Tonverhältnisse nach Höhe und Tiefe anwenden, so haben wir, was wir suchen; die Klang- und Schweigezeichen dienen uns dann die Verhältnisse der Bezeitung anzuzeigen; und ist Betonung und Bezeitung bezeichnet, so bedürfen wir für den Vortrag, zu dessen Behuf dieses eben geschieht, nicht noch der besondern Bezeichnung für die Sprachwägung; diese ist somit auch schon angegeben.

geben. Das Weitere von der Betonung und Bezeitung gehört nicht in die Lehre vom Baue der Lieder, sondern in die Lehre vom dichterischen Vortrage, von welchem ich besonders handeln werde.

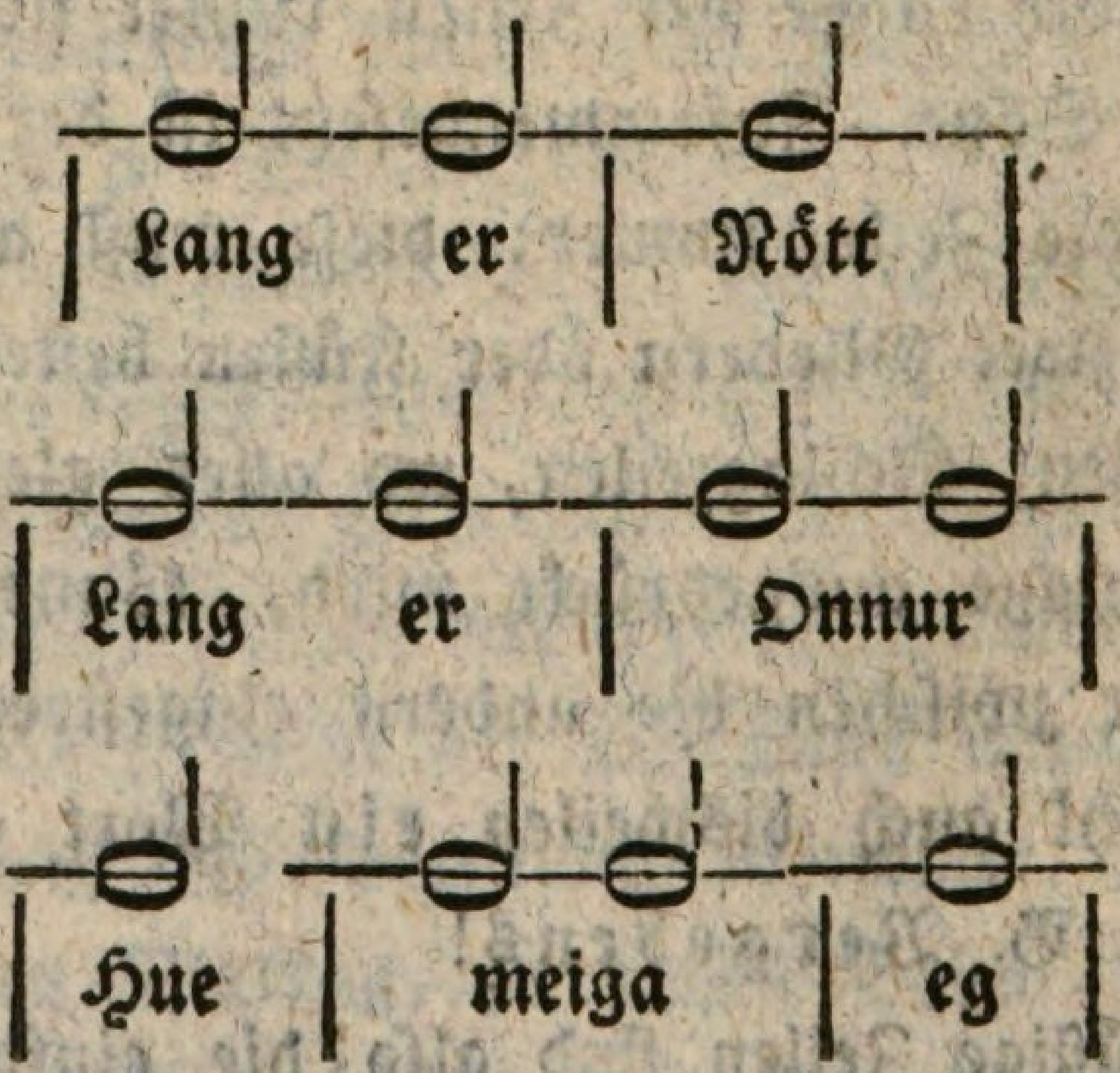
Ich gehe also jetzt zur Zusammensetzung der Füße, anderwörtlich: der Zeilenglieder, d. i. zum Bau der Zeilen selbst über. Die Zeile ist für den Gesang, was der Satz für die Sprache, das Urtheil für das Denken ist. Das Urtheil aber, und also der Satz, enthält drei Stücke, den Hauptbegriff, den Bindebegriff und den Nebenbegriff (oder statt der Begriffe einfache Vorstellungen, diese verhalten sich zu jenen, wie Sprachdrücke zu Worten.) Daß die Zeile oder der Reim ursprünglich einerlei mit dem Satz sey, werden wir auch gewahr, wenn wir zu den ältesten deutschen Liedern zurückkehren, z. B. zu denen in der Resenischen Edda enthaltenen Zeilen. Also auch die Länge der Zeilen richtet sich nach der Länge der Sätze. Zusammengesetzt ist der Satz, und also auch die Zeile, immer; diese muß also wenigstens aus zwei Gliedern oder Füßen bestehen. Einfüßige Zeilen, Schlagzeilen, wo alles gleichsam mit einem Schlage ausgedrückt wird, können nur hin und wieder zwischen die andern eingestreut werden, so wie wohl auch bisweilen ein Wort einen Satz vorstellt, z. B. Vergebens!

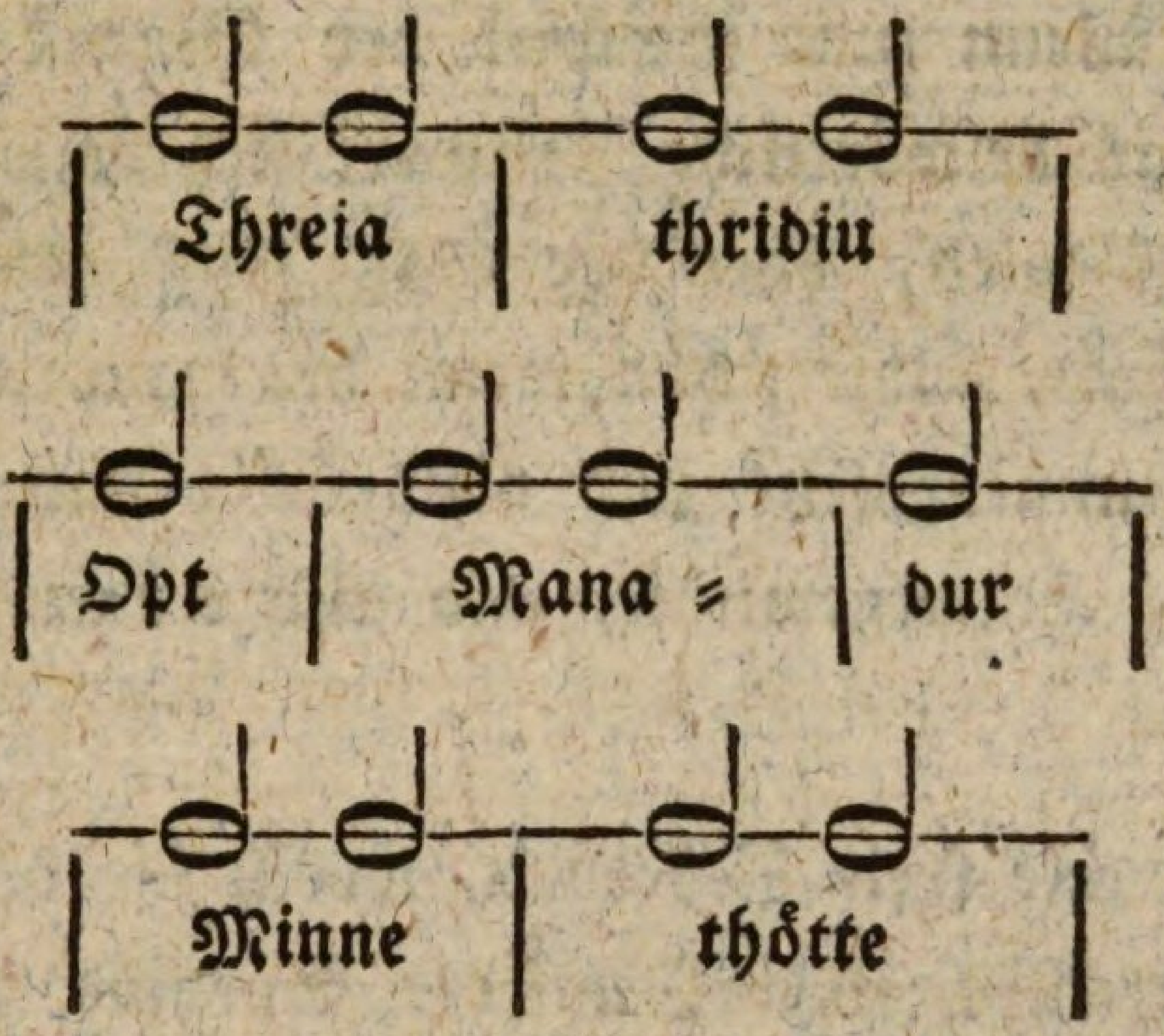
Zweifüßige Zeilen sind also die einfachste Gattung. Der bloße Bindebegriff, gewöhnlich durch die

Hülfszeitwörter ausgedrückt, ist zu unbedeutend, als daß er ein Hauptgewicht abgeben könnte. Er wird zum Hauptbegriff genommen, oder verschmilzt, durch das beiwörtliche Zeitwort, mit dem Nebenbegriffe, z. B.

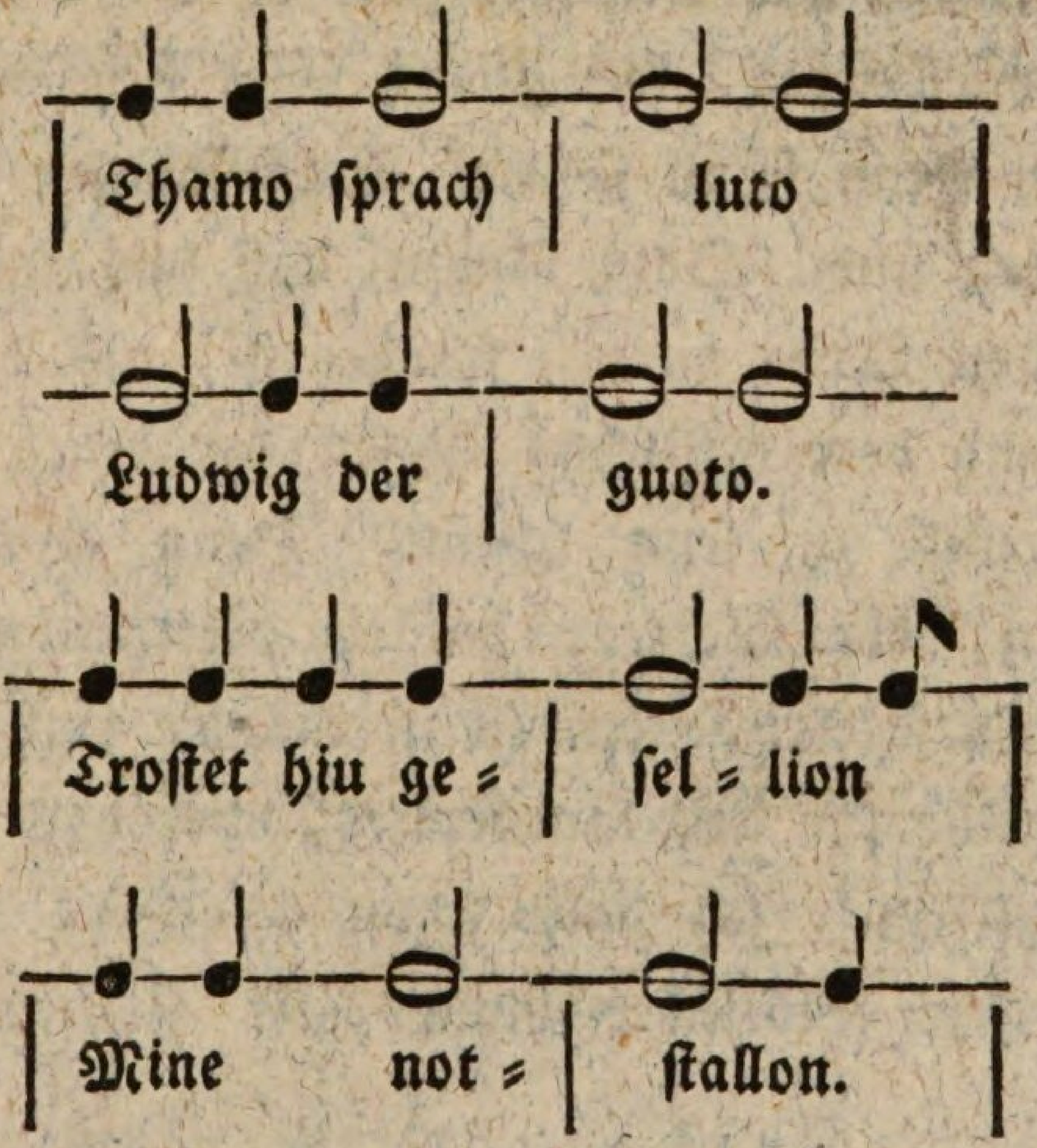


Diese Füße haben mehr spruchartiges, als redeartiges, eignen sich mehr für die nachdrückliche, als ausdrückliche, ausführliche Darstellung. Daher auch wohl in dem alten Siegesgesange an König Ludwig diese zweifüßigen Zeilen herrschen, und dagegen in der Gottfridischen Bibelübersetzung die dreifüßigen. Die heiligen Spähungen der Wole in der Edda sind gleichfalls meist in zweifüßigen Zeilen abgefaßt; z. B.





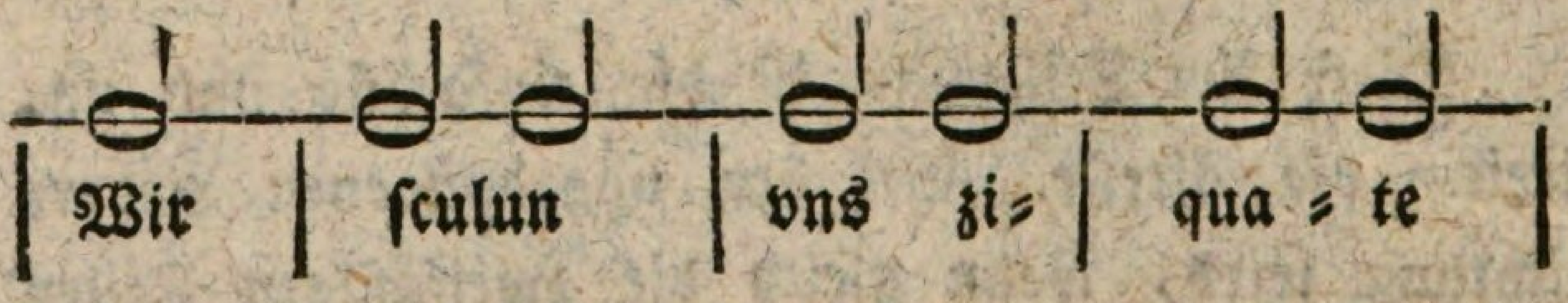
Ein Beispiel aus dem Siegesgesange:

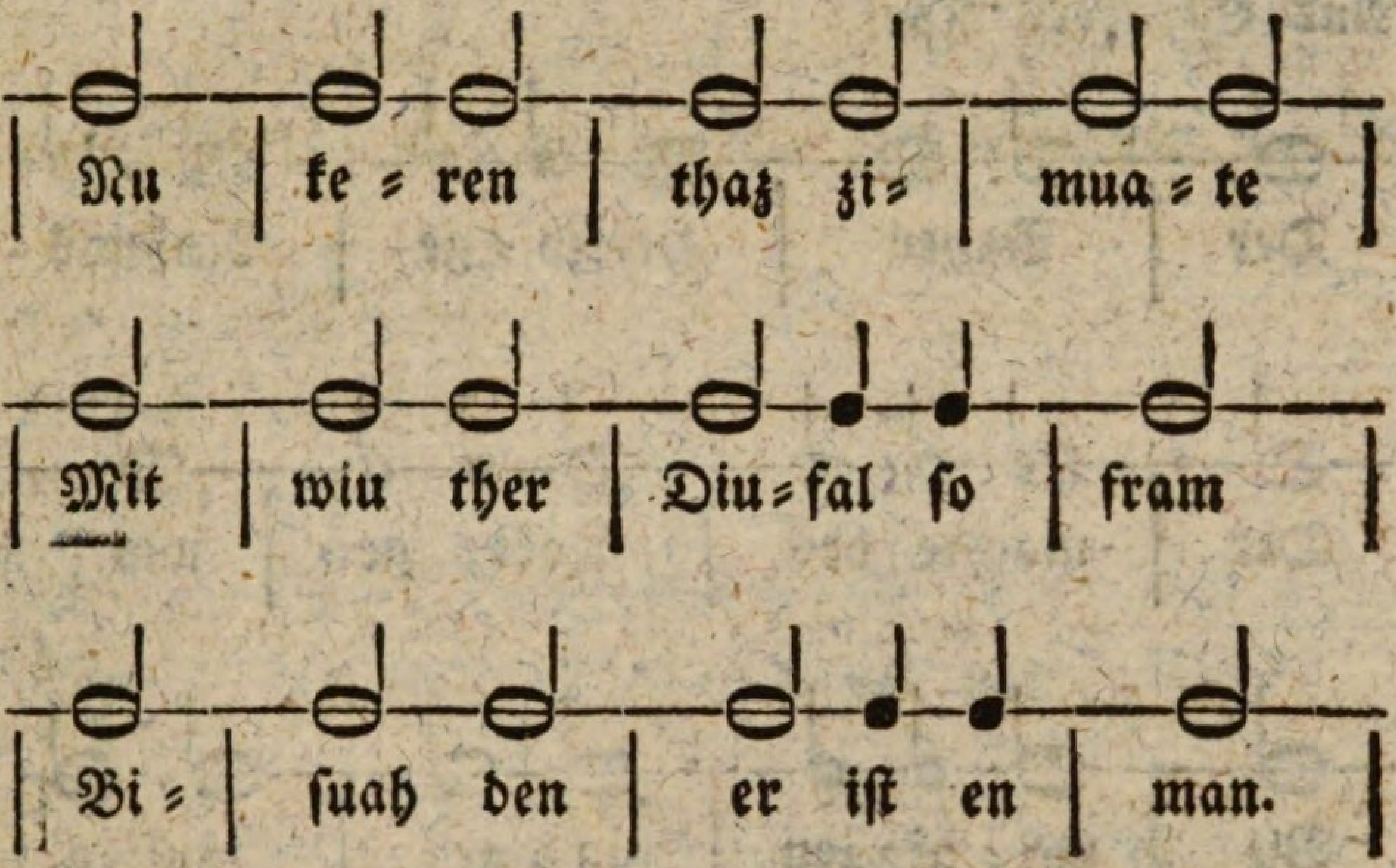


Diese Art Zeilenbau ist die einfachste und unstreitig die älteste. Bei der ungebundenen Liederdichtung wird, wenn gleich die zweifüßigen Zeilen herrschen, doch oft ein drittes Hauptgewicht ziemlich

fühlbar. Wenn zum Beispiel der Gegenstand, auf welchen das beiwörtliche Zeitwort sich bezieht, noch hinzugefügt wird, oder der Satz sonst eine Erweiterung erhält, selbst schon wenn die Hauptstücke desselben zusammengesetzt und vieldrückig sind; so entstehen drei Hauptgewichte, und also dreifüßige Zeilen.

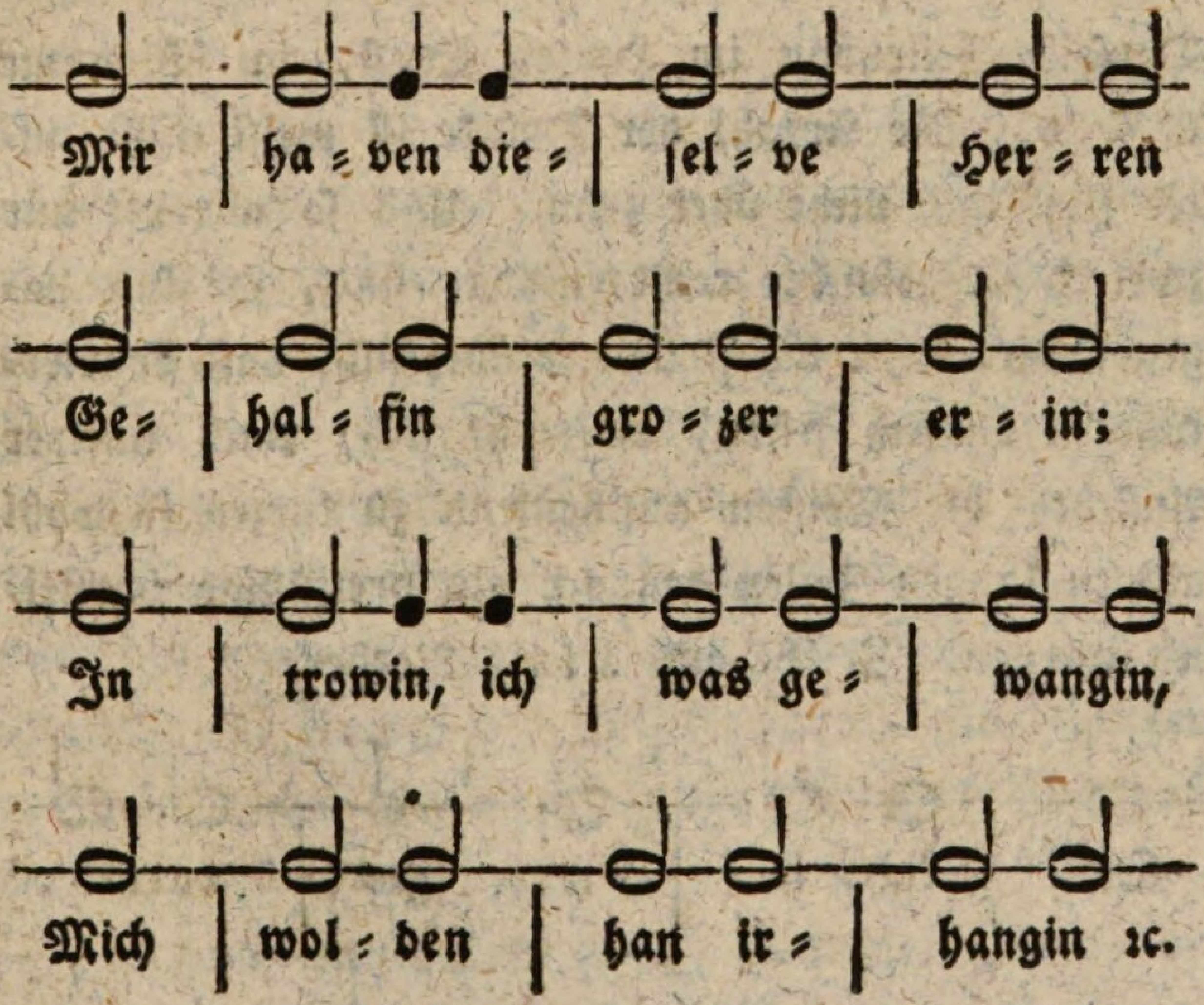
Derjenige freie Liederbau, worin die dreifüßigen Zeilen herrschen, scheint unserer Sprache am allerangemessensten zu seyn; denn ein Satz ist selten ein kahles Urtheil, und selten enthält er mehr als drei Hauptvorstellungen, wenigstens löset sich gerne ein Glied ab, wenn schon so viel Vorstellungen vereiniget worden sind. Dazu kömmt, daß das Zahlenverhältniß von Drei an sich schöner ist, als das von Zwei, und dem deutschen Wesen der deutschen Art eigenthümlich zu seyn scheint. Denn auch unser Volkstanz, der Walzer, hat ein dreitheiliges Zeitmaaß. Diese Art Zeilenbau ist als die einheimische, ächt deutsche für das Bardenlied, oder das Heldenlied anzusehen. Ich habe schon erinnert, daß die Gottfridische Bibelübersetzung diese Zeilenart hat. Z. B.



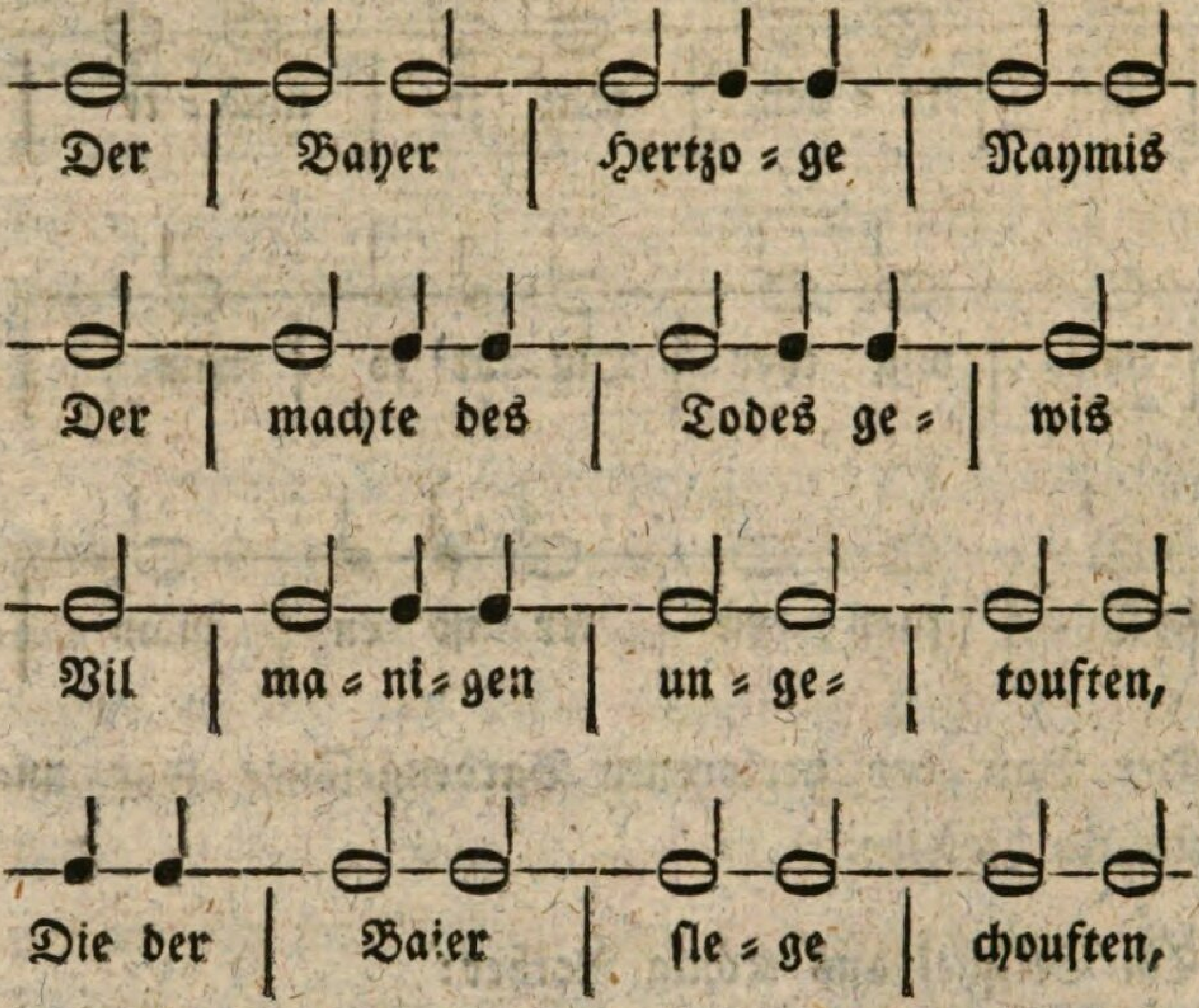


Der Bau der verlorenen Bardengesänge war unstreitig derselbe.

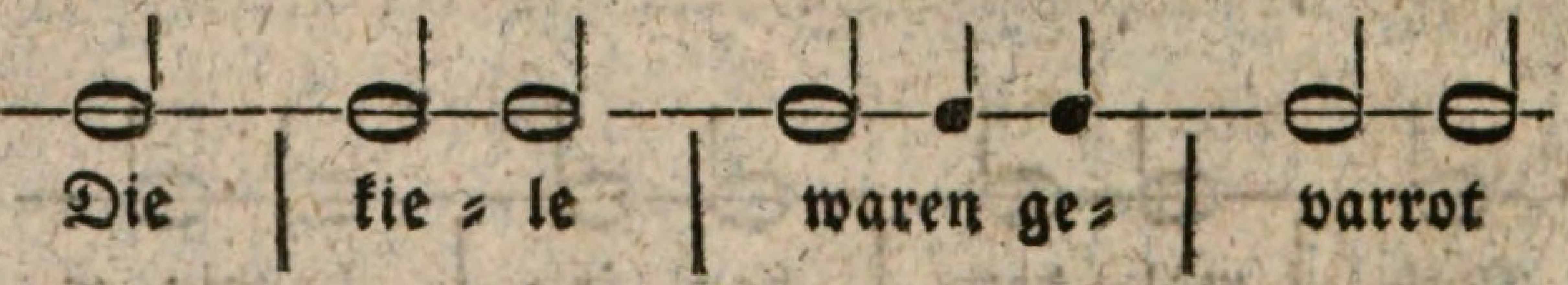
Ein Beispiel aus König Rother:

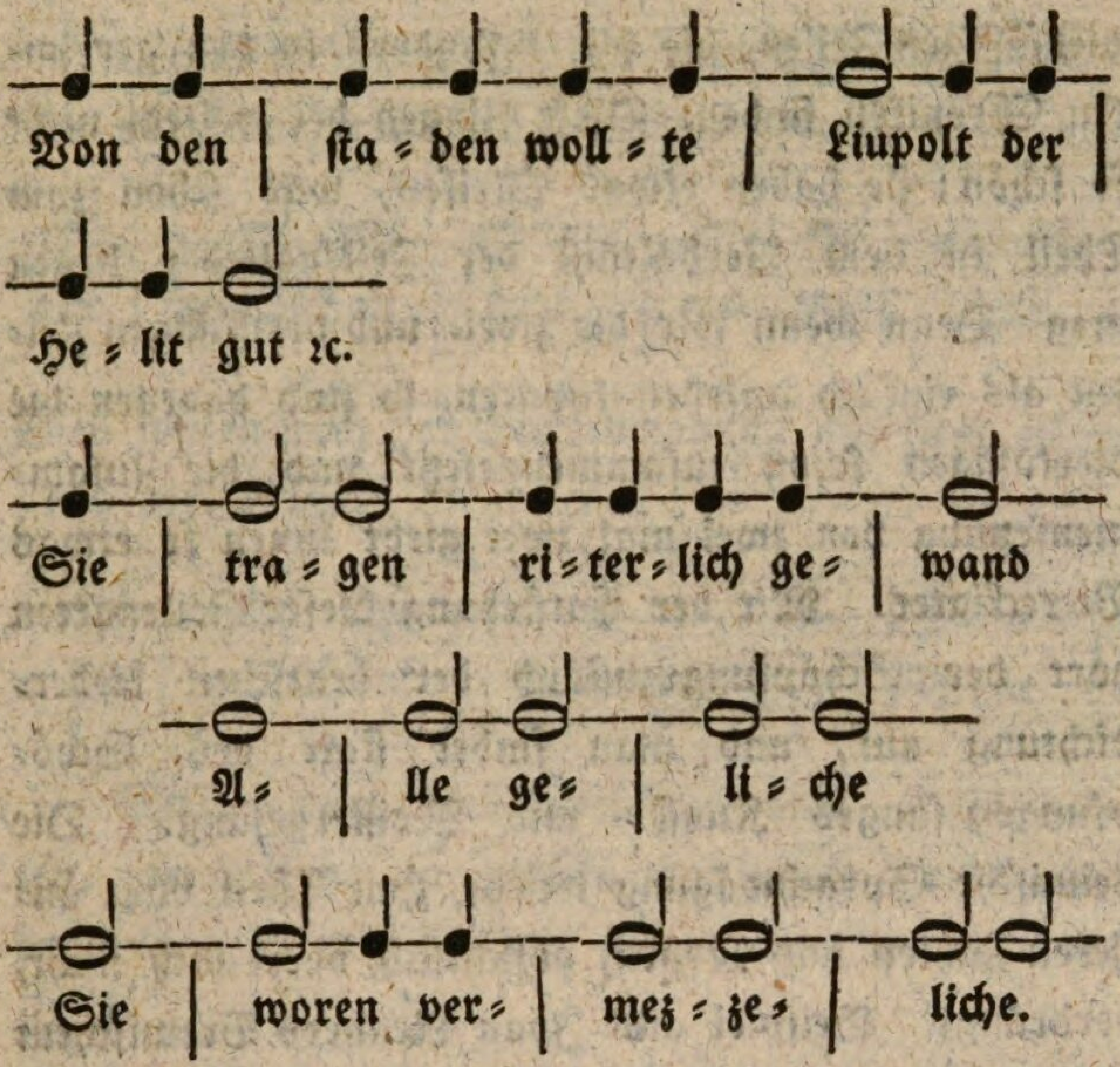


Aus Strickers Karl:



Derselbe Zeilenbau im Herzog Ernst, im Wigamur u. s. w. Die Anzahl der Drücke ist meist nicht unter fünf und nicht über zehn. Und so wie oft nur zwei Hauptgewichte recht fühlbar sind, so sind dagegen bisweilen die Zeilen so überfüllt, daß sie vierfüßigen ähnlich sehen, wiewohl sich, nach unserer Ansicht, die Meisten anscheinend zu kurzen so wohl als zu langen Zeilen dennoch als dreifüßige darstellen werden. Z. B. aus König Rother:





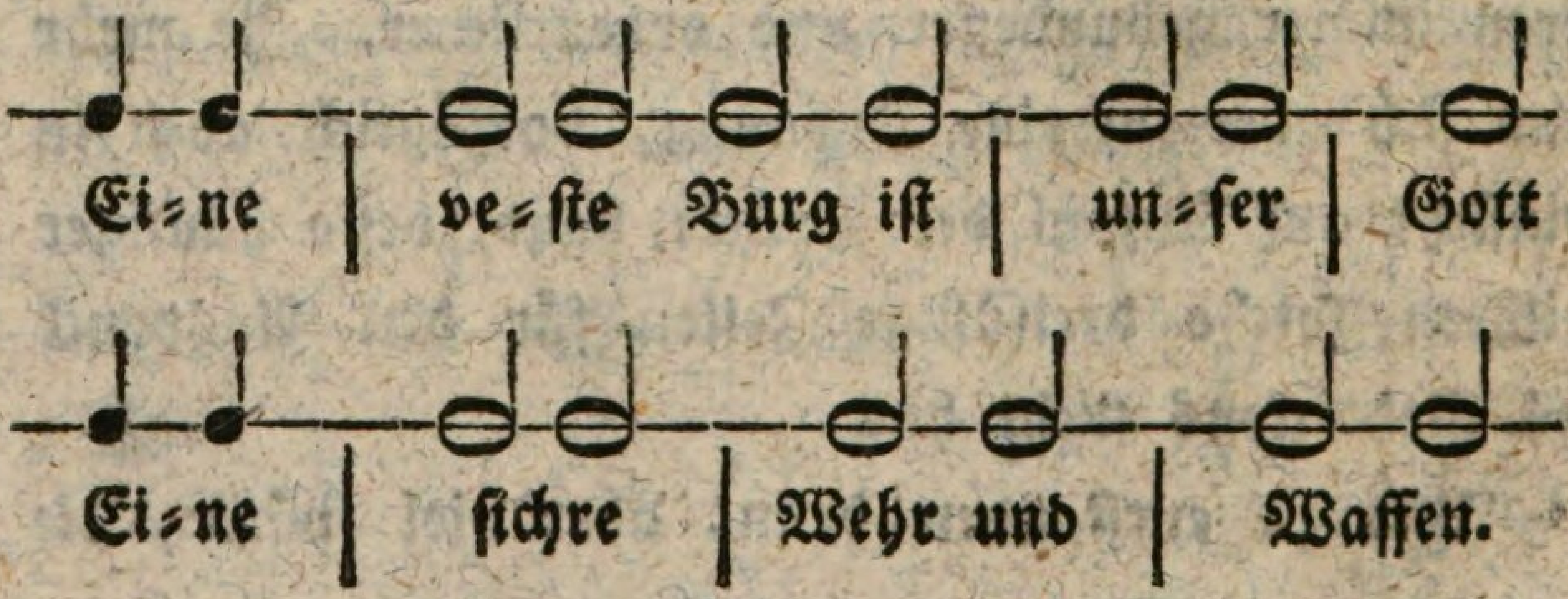
Bei Alle geliche kommt die Zeile an Bedeutung nicht zu kurz, denn es wird darunter verstanden: Alle trugen die Gewande gleich. Diese Art finden wir auch noch in unsern Volksliedern. Die Bauart dieser dreifüßigen Zeilen ist nicht in allen Liedern ganz gleich. Sie wird nämlich in den späteren immer gebundener und ordentlicher. Je mehr man sich aber an eine Ordnung, vorzüglich auch in Hinsicht auf Anzahl der Drücke, band, desto häufiger reichten solche dreifüßige Zeilen für den Ausdruck des Gedankens nicht hin.

Und so entstanden denn, aber viel später, die

vierfüßigen Zeilen, die wir besonders in den gereimten Chroniken finden. Diese klingen bei weitem nicht so schön; sie haben etwas Steifes, was schon zum Theil in dem Verhältniß der Zeilenglieder liegen mag. Denn wenn wir die zwei- und dreifüßigen Zeilen als einfach ansehen konnten, so sind dagegen die vierfüßigen schon zusammengesetzt und die Zusammensetzung von zwei mal zwei giebt ihnen so etwas Viereckigtes. Mit der Entstehung dieser Zeilenarten hört der Schöpfungszustand der deutschen Liederdichtung auf, und man findet statt des Schöpfungsgesanges Kunst- und Meistergesang. Die heimische Sprachwägung wurde zum Theil vom äußeren Zählen und Messen, absichtlich, oder auch nicht, verdrängt. Beispiel aus Joan Renners Bremischem Stadtchronikon, vom Jahre 1583:

Duire Tidt unde grote Pest
To Bremen der Tidt iß gewest.
Broder Hinrick tho Bremen quam,
Dat Pavstdom dar ein Ende nam.

Luther ist der deutschen Art treuer geblieben, z. B.



Die Abweichung von der deutschen Art brachte eine nüchterne, gedehnte Steifheit hervor, z. B.

Die | freundschaft= | liche= | ren Ge= | fühle

Dies wären nach der Sprachwägung nur zwei, höch=stens drei Füße:

Die | freundschaft= | li=che=ren Ge= | füh = le.

Wollte man dies Dehnen, beim Sylbenzäh=len, vermeiden, so mußte man viele Selbstlauter herauswerfen und dadurch wurde die Sprache hart. Z. B.

Seufzt und | weint! Der | größ'st', und ge | schwätz'=
ge rc. rc.

Wir müssen aus unsrer Sprache nicht noch Selbst=laute herauswerfen, sondern ihr so viele als mög=lich zu erhalten und wiederzugeben suchen, z. B. r e=d e t, d e u t i s c h, nicht r e d t, d e u t s c h.

Die Liederdichtung wurde immer künstlicher und gebundener. Man kam von vierfüßigen zu fünffüßi=gen Zeilen. Diese haben eine viel angenehmere Be=wegung, als die vierfüßigen; das Verhältniß von zwei zu drei (denn so ist die Zusammensetzung dieser Zeilen) ist schöner, als das gerade: zwei mal zwei. Auch ohne Klingreime thun diese, von Engländern

und Italienern oft gebrauchten, Zeilen dem Ohre durch die mannichfaltigere Abwechselung wohl. Z. B. aus Göthe's Tasso:

Ich komme langsam | Dir ein Werk zu bringen,
Und zaudre noch, | es Dir zu überreichen.
Ich weiß zu wohl, | noch bleibt es unvollendet,
Wenn es auch gleich geendigt scheinen möchte.

Die sechsfüßigen Zeilen, aus zwei dreifüßigen zusammengesetzt, sind bei weitem nicht so wohlklingend. Wem gellen nicht die Ohren von den französischen eintönigen und steifen sogenannten Alexandrinern. Solche Zeilen können wir höchstens zu Spott- und Sinngedichten mit Vortheil gebrauchen. — Auch achtfüßige, aus zwei vierfüßigen zusammengesetzte, Zeilen hat man im Deutschen gebaut. Alle diese zusammengesetzten Zeilen kommen aber erst später vor und machen den Uebergang von der freien Liederdichtung, oder Bardendichtung zum gebundenen Gesange, oder zur Klinglieder-Dichtung, wie wir sie bei den Minne- und Meistersängern finden. Noch muß ich aber einiges über den freien Liederbau bemerken.

Der Liederbau war im Anfange ganz frei, und der ungebundenen Rede sehr ähnlich. Nach und nach wurde er immer gebundener, künstlicher und endlich (im Meistergesang und in unsern gewöhnlichen Reimweisen) so steif, daß man darauf denken

mußte, ihm mehr Freiheit zu geben. Die Geschichte unserer Dichtkunst stimmt mit meiner Lehre völlig zusammen, ein Beweis, daß diese aus dem Wesen unserer Sprachschöpfung geschöpft seyn müsse.

Unter den Wegen, welche man zur Befreiung unseres Liederbaues einschlug, war die Rückkehr zur altdeutschen Bardendichtung der beste; wiewohl man bisher von dem Wesen der letzten mehr eine Ahndung, als eine Erkenntniß, hatte. Nur weil man das Wesen unserer Sprachschöpfung und die altdeutsche Dichtung nicht recht erkannte, konnte man auf den Glauben gerathen, es gebe für unsere Sprache kein anderes Heil, als daß sie von Zwitterwesen, wie unsere Deutschgriechen und Deutschfranzosen u. s. w. geschändet und genothzüchtiget werde. Unsere Sprache gestattet beim Liederbau so viel Freiheit, als man sich nur wünschen mag, mehr Freiheit und Mannigfaltigkeit als irgend eine andere, nur muß man sich dieser Freiheit nicht unsinnig wie oft in neueren Barditen geschehen ist, sondern auf eine der Sprachschöpfung angemessene Art bedienen. Man muß also nicht in demselben Liede Altes und Neues, Gebundenes, Halbfreies und Ganzfreies untereinander werfen; auch in diesem Stücke muß man ein gewisses Verhältniß beobachten und diesem durch das Ganze hin treu bleiben, damit das Lied Haltung bekomme.

Und zwar in allen Stücken muß man diesem Verhältnisse treu bleiben. Je ungebundener also die Sprachwägung, die Betonung und Bezeitung ist, desto ungebundener muß auch das Reim-Ende, der Klang oder Gleichlaut der Reime seyn. Dasselbe Verhältniß finden wir auch in allen deutschen Liedern, wie man schon aus den oben gegebenen Beispielen sehen konnte. In der Edda haben die Lieder der Wola oft nur Gleichheit einzelner Buchstaben am Ende der Zeile, oft auch die nicht. Im König Rother ist oft nur der Selbstlaut gleich, oder es gleichen sich Drücke, wovon der eine auf ein gutes, der andere auf ein schlechtes Fußtheil fällt, z. B.

Vromete der wigant
Mit siner ellenhaften Hant.

Nicht nur der Bau der Füße, und der Bau der ganzen Zeilen, sondern auch die Zusammensetzung der Zeilen, von welcher ich nun noch kürzlich handeln will, muß dem fürs Ganze angenommenen Tone gemäß seyn. Auch dies finden wir durch die alten Lieder bestättiget. Im König Rother z. B. herrscht überhaupt ein freier Bau, also auch in dieser Hinsicht. Obwohl darin die dreifüßige Zeile herrscht, so findet sich doch eine große Verschiedenheit in Hinsicht auf die Länge derselben. In dem ungebundenen Liederbau überhaupt ist auch die Zusammensetzung der Zeilen ungebundener und kunst-

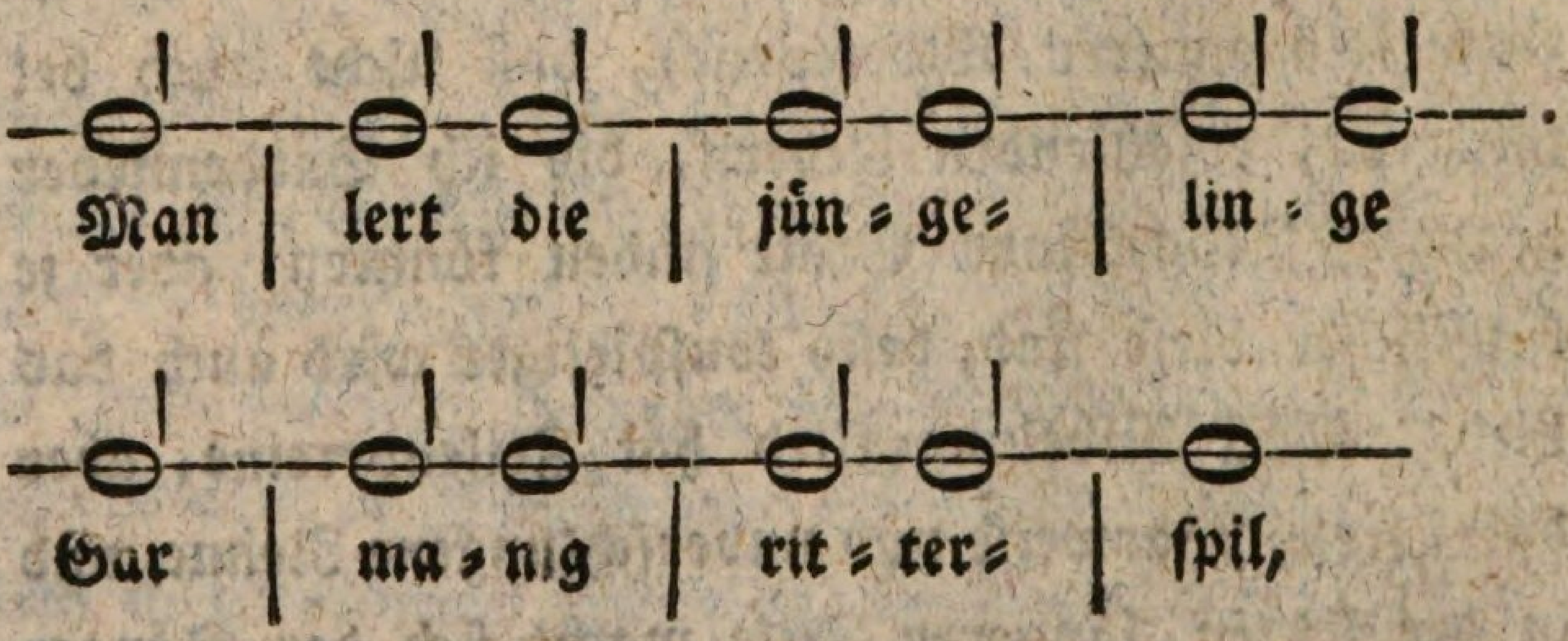
loser. Ordentlicher Weise werden lauter gleiche Zeilen zusammengesetzt, nur daß es mit dieser Gleichheit auch nicht so genau genommen wird, und man bald da, bald dort, eine verkürzt oder verlängert sieht. Und dabei geschieht diese Zusammensetzung, wo sie einigermaaßen kunstmäßig ist, doch auf die einfachste Art, nämlich paarweise. Die Zeilen, welche zusammengepaart werden, sind sich in Hinsicht auf Länge nie sehr ungleich.

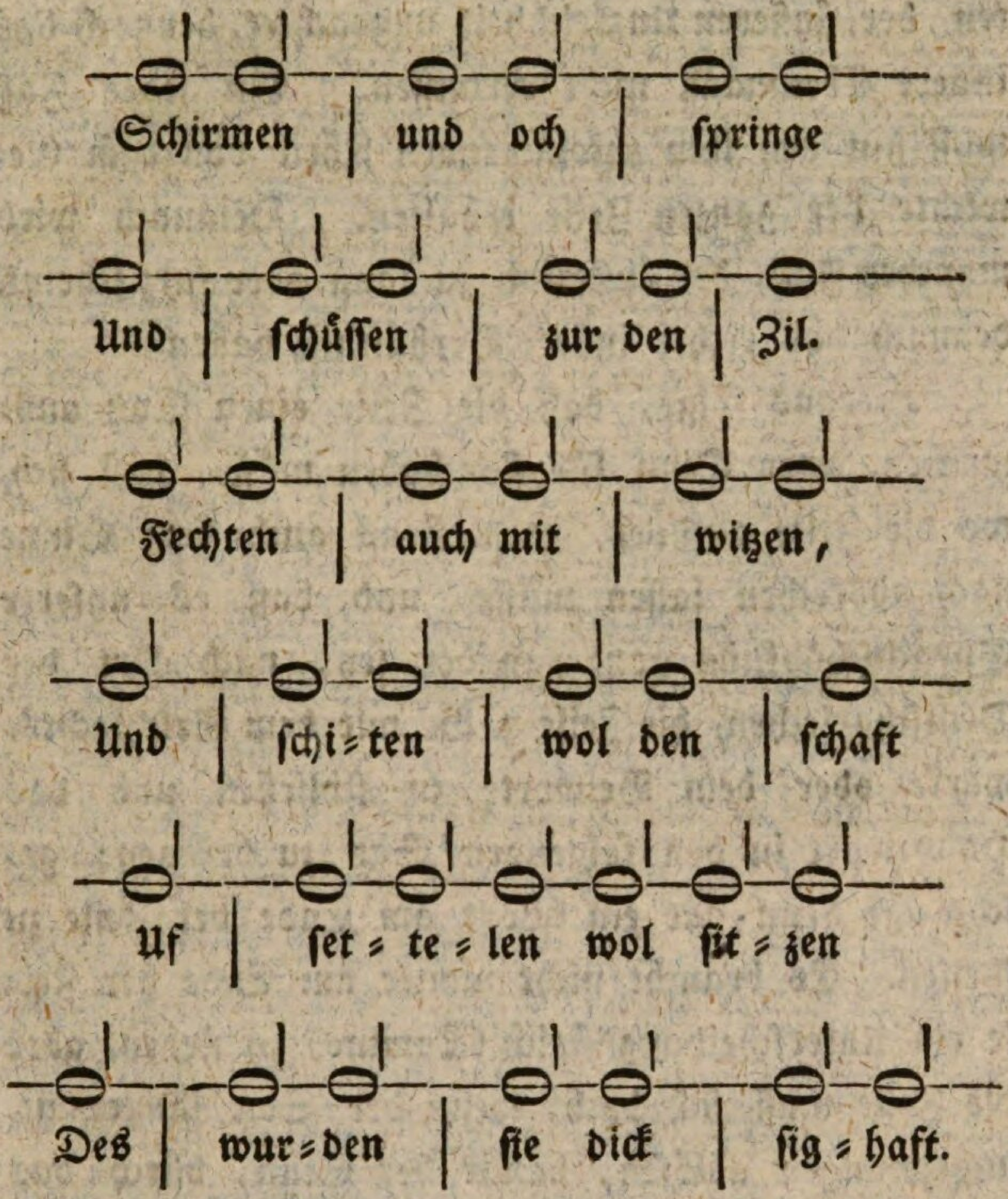
In den eigentlichen Bardengesängen kommen übrigens noch keine Zeilengebünde oder Zeilenvereine, wenigstens keine künstlichen, vor. Diese Zeilenvereine entsprechen den künstlichen Sätzen in der Sprache. Durch die gebundene Zeilenverbindung wird gleichsam die Rede und der Gesang erst völlig gebunden zugeschlossen. Durch diese Zeileneinheit, durch dies Zeilenganze, wird auch alles, was in denselben enthalten ist, gezwungen, sich einer genaueren Ordnung zu unterwerfen. Lieder mit solchen Zeilenbünden machen wenigstens den Uebergang zum gebundenen Liederbau, zum Klinggedichte. Es ist zwar kein innerer Widerspruch, daß nicht auch bei längeren, erzählenden Liedern, die ich Bardenlieder nenne, Zeilengebünde Statt finden könnten, aber je künstlicher diese sind, desto tonspieliger wird auch das Lied. Das Nibelungenlied hat Zeilenvereine, aber dabei freie, paarweise und unverschlungene Reime, und in der letzten, längeren Zeile macht sich der Sänger

gleichsam Luft und sucht die, dieser Gattung eigenthümliche, Freiheit zu behaupten. Aehnlich, doch schon mit Wechselreimen sind die Zeilengebünde im Winsbeck und der Winsbeckin gebaut, welche Lieder auch, dem Inhalte nach, tonspieliger sind. Z. B.

Ein wiblich wib mit zühten sprach
Zir tohter, der si schone pflac,
Wol mich, das ich dich je gesach,
Gehoehet si der suesse tac,
Da din geburt von erst anlac;
Sit ich mit ganzer warheit wol mit wiser lere sprechen mag:
Din anblic ist des Meien zit;
Got suln wir drumbe inmer loben, der also riche gaben uns git.

Man sieht, die sechste und achte Zeile sind aus zweien, wovon eine keinen Klangreim hat, zusammengesetzt. Weniger frei sind schon die Zeilengebünde im Wolfdieterich im Heldenbuche gebaut. Z. B.





Da der deutsche Liederbau auf der Sprachwägung beruht, so kann nicht der Fuß, wie im Griechischen, als die Einheit, als der Maaßstab angesehen werden, sondern die Zeile. Nach der Zeile wird so wohl der Fuß als auch das Zeilengebünd bestimmt. Bei der Zeile aber entscheidet so wenig, als bei dem Worte, bloß die äußere Länge, sondern das innere Gewicht, der Sinn, die Bedeutung. Nach Maaßgabe dessen werden wir bei den Bardengedich-

ten, der äußeren Ungleichheit ungeachtet, dennoch das innere Ebenmaaß nicht vermissen. Ein jeder Fuß muß nur den ihm zukommenden Theil von dem Gewichte der ganzen Zeile erhalten. Demnach wird mancher Fuß, der äußerlich zu lang oder kurz scheint, dennoch das rechte innere Verhältniß haben.

Hieraus folgt, daß die Zeile einen Satz ausmachen, einen Sinn für sich haben müsse, daß sich, wo die Zeile aufhört, wenigstens auch dem Sinne nach abbrechen lassen müsse, und daß es unserer Sprachschöpfung ganz zuwider sey, nach Art der Deutschgriechen, die Zeile z. B. mit dem Geschlechtsworte oder dem Beiworte zu schließen und das Hauptwort in den folgenden Satz zu bringen; geschweige denn gar ein Wort am Ende der Zeile zu theilen. Es braucht nicht immer am Ende der Zeile ein Unterscheidungsstrich (Komma) zu stehen, aber die Zeile muß sich doch, wenn der Satz länger ist, ungezwungen ablösen, damit der Sinn, durch das am Ende jeder Zeile nöthige Anhalten, nicht widrig zerrissen werde. Davon könnte uns nicht nur der ursprüngliche Sinn des Wortes Reim, sondern auch der des Wortes Lied belehren. Lied wird im Hennebergischen von einer Art Fallthüren gebraucht, und hängt mit löten, zusammen. Gelied, Glied kömmt davon her. Lied also ist die zergliederte Rede. Nur in gebundenen, künstlichen Liedern kann, besonders bei sehr kurzen Zeilen, der Sinn ununter-

ununterbrochener aus einer Zeile in die andere fort-laufen, wie wir dieß auch an den Minneliedern sehen.

Da das Zeilengebund dem Satzvereine entspricht so versteht es sich von selbst, daß am Ende jedes Gebundes sich der Sinn ganz vollständig schließen müsse. Jedes Gebund muß einen Hauptgedanken, einen Hauptsatz enthalten, zu dessen Ausdruck die Nebengedanken, die Nebensätze, zusammengestellt sind. Dies ergiebt sich aus dem Grundgesetze unserer Sprachschöpfung und unseres Liederbaues: das Aeus-sere soll Ausdruck des Innern, der Vorstellung, werden.

Wenn wir die Wortführung mehr in Hinsicht auf den Leib der Sprache betrachten, so ergeben sich für das ungebundene Lied zwei Stücke, die Tonfüh-rung, welche ganz eigentlich den Vortrag betrifft, und zweitens die Bewegung, welche mit dem Baue der Zeilen und Zeilengebunde zusammenhängt, und diesen, durch das äußere Zeitverhältniß, ausdrückt. Von dem liedermäßigen Vortrage, der, ohne Ge-sang zu seyn, in Bezug auf die Sprache singend ist, werde ich, wie gesagt, besonders handeln.

Von dem Bau der Klinglieder, ander-wörtlich der gebundenen Lieder.

Was das erste Stück dieses Gliedes, nämlich die Aufnahme der Sprache in das gebundene Ton-spiel betrifft, (auch ungebundene Rede läßt sich auf

diese Art möglicher Weise in Töne setzen, wie man denn oft biblische Sprüche zu Stimmenvereinen genommen hat,) so bleibt dieses in Töne setzen dem Tonsetzer als solchem überlassen. Den Liederdichter als solchen geht mehr das zweite Stück an, nämlich die Aufnahme des gebundenen Tonspiels in die Rede selbst, oder der gebundene, künstliche Zeilenbau, die Klingreimerei.

Das erste Stück bei dem gebundenen Tonspiel ist Klangvereinigung, Zusammenklang, das zweite ist Zeitmessung, oder die Führung des Zusammenklangs. Wie offenbart sich nun der Zusammenklang im Bau der Lieder selbst? wie die Zeitmessung?

Der Zusammenklang bezieht sich mehr auf das erste Glied der Sprachschöpfung, nämlich auf die Belautung und Ausspruchsdauer. Freilich kann der Zusammenklang hier nicht eine gleichzeitige Vereinigung andeuten, wie der Griff in der Tonkunst ist, nicht eine solche, die das Nebeneinander stehende vereiniget. Reime sind zusammenklingend, sind Klingereime, wenn sie durch gleichen oder ähnlichen Laut und Aussprache der Drücke am Ende oder in der Mitte vereinigt und in Beziehung gesetzt sind. Das gebundene Lied unterscheidet sich von dem ungebundenen dadurch, daß bei ihm viel mehr auf den Klang Rücksicht genommen, daß ein vollkommenerer und häufigerer Zusammenklang gefordert wird, als bei diesem. Was man bisher vom Reime gelehrt

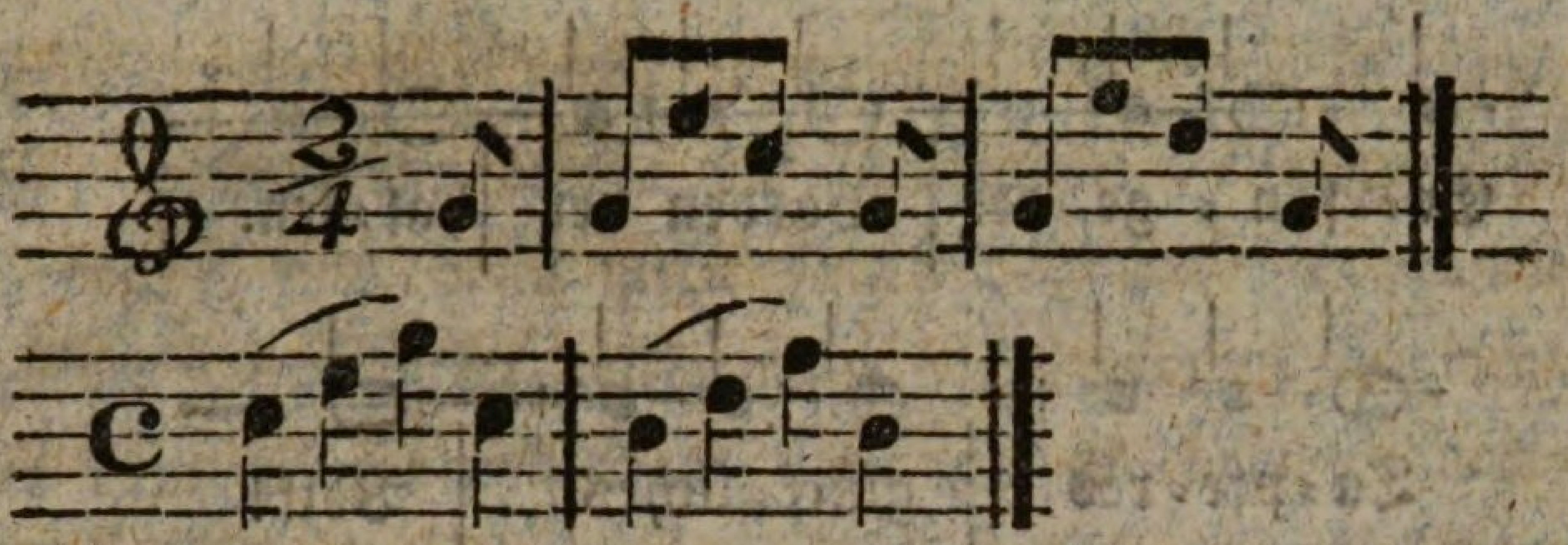
hat, galt vorzüglich diesen gebundenen Reimen, oder Klingreimen. Nur hat man dabei zu sehr den Minne- und Meister-Gesang aus den Augen gesetzt, der doch für die gebundene Liedergattung das ist, was der Bardengesang für die ungebundene. Auch die Kunstausdrücke für diese Gattung müssen wir billig von den Meistersängern annehmen. Durch Docens, v. d. Hagens und Büschings Bemühungen wird auch in diesem Stücke manches wieder ins rechte Geleise gebracht werden.

Die Zeitmessung, indem sie in den Liederbau eingehet, offenbart sich als Bewegung, die zwar nicht genau gemessen, aber doch an ein genaueres Zeitverhältniß gebunden wird.

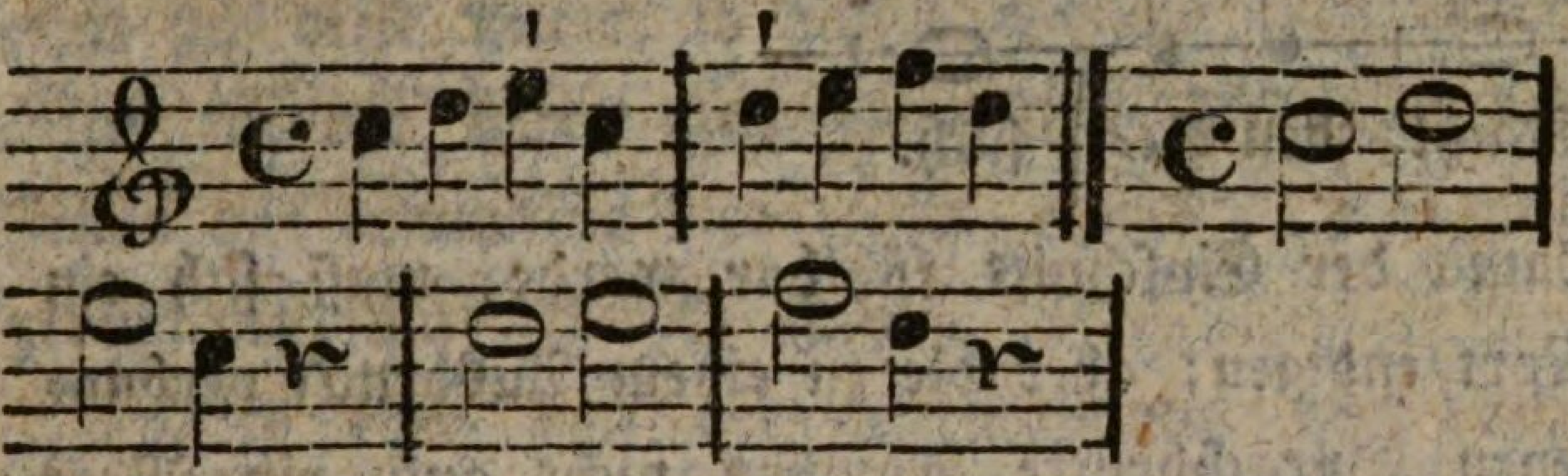
In Bezug auf den Bau der Füße nimmt der gebundene Liederbau mehr oder weniger Rücksicht auf Ordnung in der Zahl der Sprachdrücke. Hier werden wir oft gewahr, daß vom Zählen der Sprachdrücke beim deutschen Liederbau allerdings auch die Rede sey; man sieht aber auch sogleich, in wie ferne? — Diese Ordnung muß man nicht verwechseln mit jener Einförmigkeit unserer gewöhnlichen Reimweisen, vielmehr gestattet sie zugleich eine große Mannigfaltigkeit, die man bisher noch bei weitem nicht erschöpft hat. Es thut uns schon wohl, wenn zwei- und dreidrückige Füße abwechseln, wie z. B. in Tiedge's lieblichem Liede: Ich weih' im Thale den tiefsten Hayn ꝛc. Allein

nicht bloß durch die verschiedenen Zahl- sondern auch durch die Gewichts-Verhältnisse läßt sich eine noch viel größere Mannigfaltigkeit erreichen, wie selbst die Deutschgriechen, nur freilich auf undeutsche Art, gezeigt haben. Das Gefühl des Dichters muß entscheiden, welche Art der Bewegung und welcher Grad von Mannigfaltigkeit dem jedesmal beabsichtigten Ausdrucke entspreche. Das Tonspiel selbst, welchem doch, wegen seiner größeren Beweglichkeit, noch mehr Freiheit zu Gebote steht, als der Sprache, zieht dennoch oft, eben in gebundenen Tonstücken, die einfache Bewegung vor. Die Veränderungen, welche unsere Tonsetzer oft zu solchen gebundenen, einfachen Stücken machen, und worin entweder der Zusammenklang, oder die Bewegungsart, die Zahl der Klänge, oder auch alle drei Stücke zugleich, verändert werden, zeigen uns recht deutlich, wie sehr der verschiedene Ausdruck von diesen Dingen abhängt.

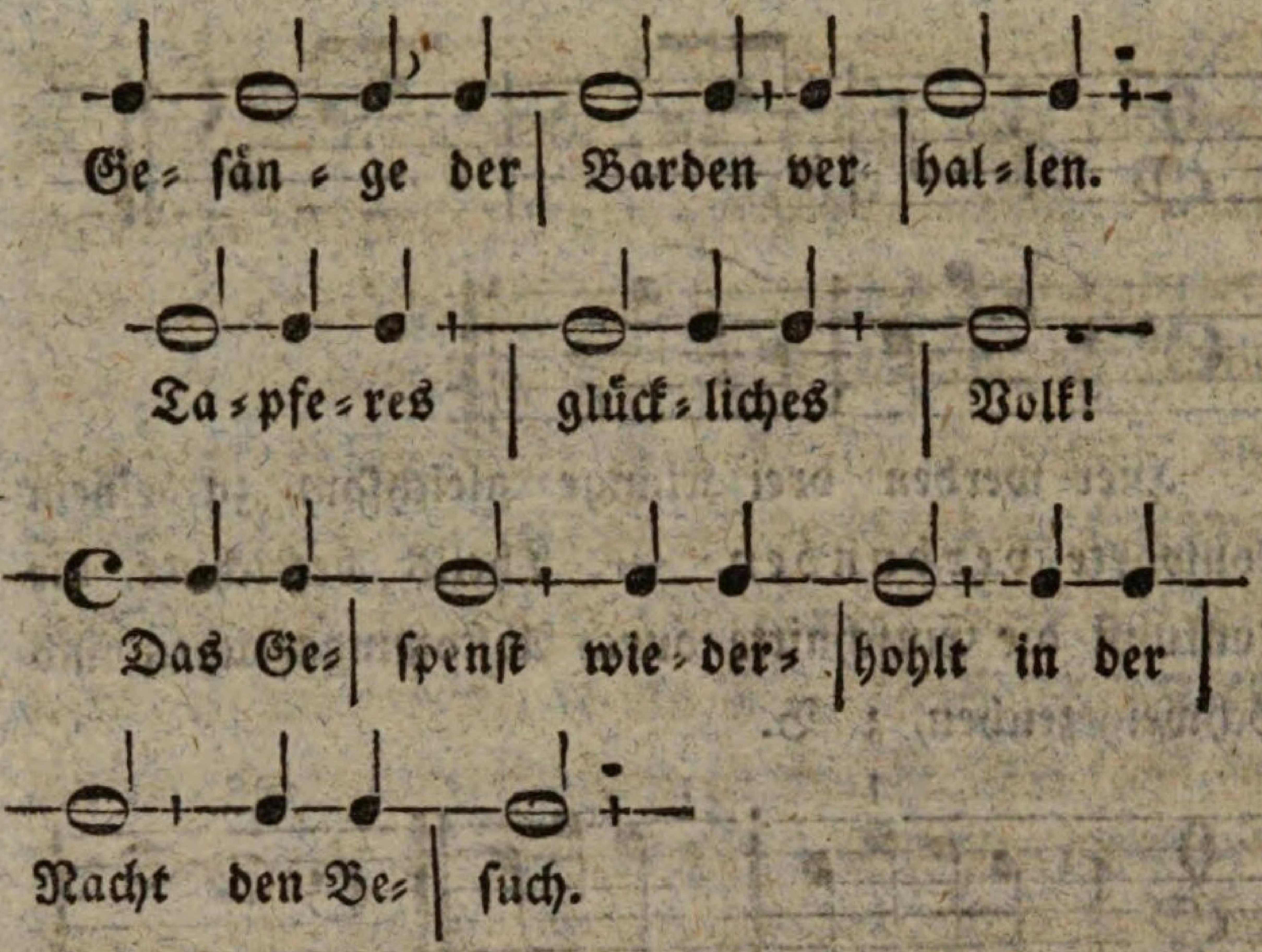
Hiemit hängen auch die Einschnitte der Füße und Zeilen zusammen, in Hinsicht auf welche das Klinggedicht sich gleichfalls an eine genauere Ordnung bindet. Diese Einschnitte zeigt unsere Tonkunst auf verschiedene Weise an; theils durch Zusammenstreichen der kürzern Klangzeichen, und durch einen Bogen, den sie über die längern setzt, z. B.



Hier werden drei Klänge gleichsam zu einem Tonworte verbunden. — Theils bezeichnet die Tonkunst die Einschnitte durch Abstoßungszeichen und Schweigezeichen, z B.



Aller dieser Ausdrucksmittel wird das Lied in vollem Maaße erst dadurch theilhaftig, daß es mit der Tonkunst vereinigt, daß es Gesang wird. Die Einschnitte des Bar oder Liedes, als solchen, werden wir durch die, in der ungebundenen Rede üblichen, Unterscheidungszeichen hinlänglich andeuten können. Es kommt also viel darauf an, ob die Zwischendrücke des Fußes als Nachschlagsdrücke des vorhergehenden, oder als Vorschlagsdrücke des folgenden Hauptgewichtes betrachtet werden; ob gleich der erste Fuß der Zeile einen Vorschlagsdruck hat, oder nicht. — Denn selten wird er zwei Vorschläge und nicht leicht mehrere haben. Wie verschieden ist die Bewegung in folgenden zwei Beispielen:



Damit der Einschnitt fühlbar werde, muß sich ein Wort endigen; aber die zu einem Ausdrucke verbundenen Sprachdrücke brauchen nicht auch ein Wort zu seyn, es ist genug, wenn sie nur durch den Sinn verbunden sind Denn die Einschnitte des Zeilenbaues und die des Sinnes müssen immer zusammen fallen.

Was die Zusammensetzung der Füße, die Zeilen oder Reime selbst, betrifft, so müssen auch sie beim Klingliede sich an strengere Gesetze binden. Die Füße müssen genauer gegeneinander abgewogen werden, die dreifüßigen Zeilen dürfen nicht wogen und schwanken, und bald den zwei- bald den vierfüßigen sich nähern. Die längern und zusammengesetzten Zeilen müssen genau die Abschnitte beobachten, so daß z. B. bei den fünffüßigen nicht die zweifüßige Hälfte unordentlich, bald vorne, bald hinten zu ste-

hen kommt. — Doch, je gebundener der Liederbau ist, desto mehr treten die künstlichen Zeilengebunde hervor, und desto mehr fallen dagegen die langen zusammengesetzten Zeilen weg. Ueberhaupt herrscht in dem gebundenen Liede, so wie in dem rednerischen Gedichte, innerlich und äußerlich die Schwerkraft und Zusammenziehungskraft. Nicht nur Gedanke und Empfindung ist zusammengedrängt, gediegen, kurz und bündig, sondern auch im äußeren Bau zeigt sich diese Kürze, so daß das Auge beim ersten Blick an der Kürze und gemessenen Ordnung der Zeilen das gebundene Lied erkennen und es vom ungebundenen unterscheiden kann.

Doch eben von der Zeilenordnung oder dem Zeilengebund muß ich in Hinsicht auf das gebundene Lied noch einiges sagen. Die Zusammensetzung der Zeilen hat in Absicht auf Künstlichkeit sehr viele Grade. Die einfachsten Arten von Zusammensetzung kommen schon beim ungebundenen Liederbaue vor.

Bei dieser Zusammensetzung kommt es erstlich auf die Zahl der Zeilen an, die zu einem Gebund vereinigt werden und auf die Anzahl der Füße, die jede Zeile hat. So wie die Theile des Fußes nicht gleich sind an Werth, und wie wir in dieser Hinsicht gute und schlechte Zeittheile unterschieden haben, so sind auch die Füße einer Zeile von ungleicher Geltung. Auch die Zeilen sind entweder zweitheilig oder dreitheilig. Man wende nur das, was

ich oben vom Bau des Fußes gesagt habe, auf den Bau der Zeile an. Dieselben Grundverhältnisse aber kommen nun auch bei der Zusammensetzung der Zeilen wieder zum Vorschein. Auch diese hat gute und schlechte Theile, ist entweder zweitheilig oder dreitheilig. Die Zeile entspricht dem Satze, dieser dem Urtheile, wobei es auf den Hauptbegriff, das Band und den Nebenbegriff ankömmt. So entspricht das Zeilengebund dem Gesätze, dieses dem Schlusse, wobei es auf einen Obersatz, Untersatz und Folgesatz ankömmt. Diese Grundform offenbart sich denn auch in dem Zeilengebund. Und wie eine gute Rede sich auf dieselbe zurückführen lassen muß, so ist dies auch bei dem ausgeführteren, gebundeneren Liede der Fall. Bei einem solchen ist die Zeilenzusammensetzung selbst wieder zusammengesetzt. Das Zeilengebund selbst besteht aus mehreren größern Gliedern. Die Vorderglieder heißen im Meistergesang Stollen, das Schlußlied heißt der Abgesang. In unsern gebundenen Tonstücken finden wir die Form der gebundenen Bare wieder, z. B. in der Wiederholung des ersten Theils, in der Ausweichung des zweiten, welcher dem Abgesang entspricht. In den bekannten vierzehnzeiligen Klinggedichten bilden die beiden ersten Stollen, von welchen jeder vier Zeilen hat, die Vordersätze; der Abgesang, aus sechs Zeilen bestehend, bildet den Schlußsatz. Das erste Gesätze von Ciceros Rede für den Dichter Archias

entspricht in Absicht auf das Innere ganz dem Baue der Stanze.

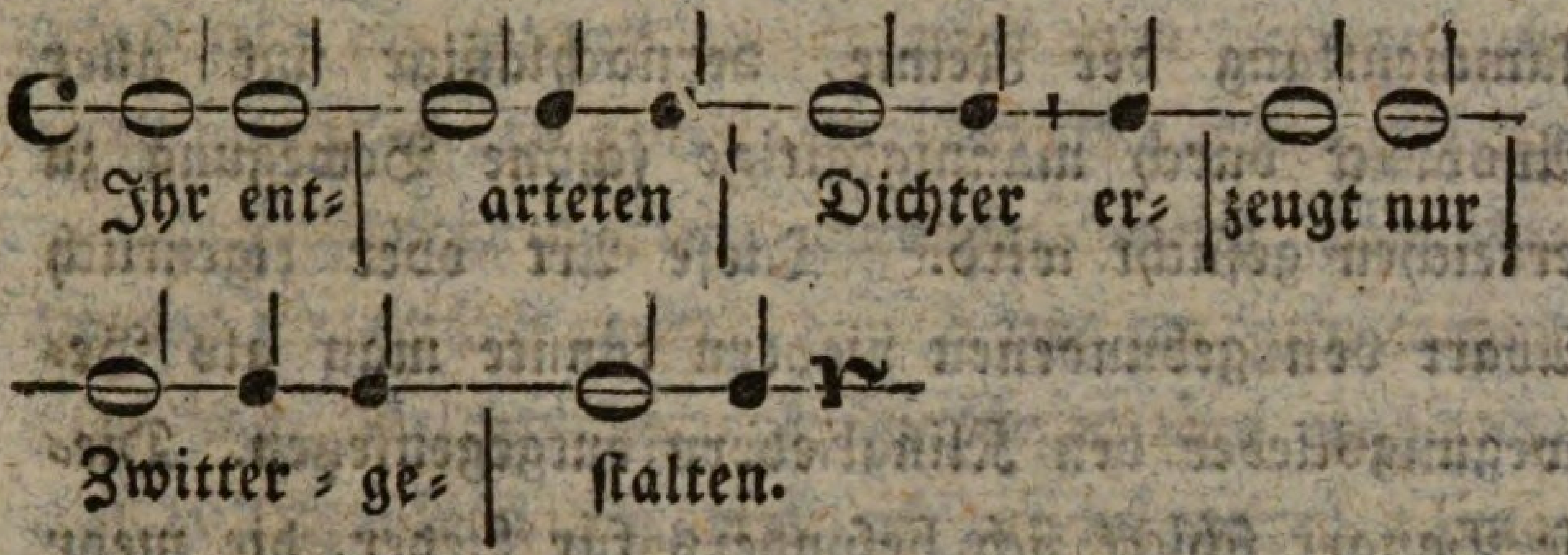
Bei der Zusammensetzung der Zeilen kommt es zweitens auf die Art der Zusammenstellung der Zeilen oder Reime an; es können wechselsweise bald zwei, drei, vier Zeilen zusammengereimt werden, und zwar entweder unverschlungen, oder verschlungen. Die Verschlingung der männlichen, weiblichen und kindlichen Reime erzeugt eine große Mannigfaltigkeit; so wie denn der Klang und Zusammenklang der Reime überhaupt ein Hauptmittel ist, das mannigfaltige Verhältniß der Zeilen dem äußeren Sinne bemerkbar zu machen.

So wie man zwar die regelmäßigen Verhältnisse des Kopfes und des menschlichen Körperbaues überhaupt nach der Meßkunst angeben kann, aber dennoch nur der begeisterte Künstler ein schönes ausdrucksvolles Bild zu entwerfen vermag; so läßt sich auch die Zusammensetzung der Zeilen, und der Zeilenbau überhaupt, zwar auf gewisse Grundgesetze und allgemeine Vorschriften zurückführen. Verhältnisse und Zusammensetzungen lassen sich mit dem bloßen Verstande auffassen und angeben: allein, um lebendigen Ausdruck und Schönheit zu erreichen, dazu bedarf es der unmittelbaren Eingebung. Die Vorschriften müssen durch Vorbilder ergänzt werden, und ich muß daher hier vorzüglich auf die herrlichen Erzeugnisse der Minne- und Meister-Sänger verweisen.

Schließlich will ich noch zeigen, wie, der deutschen Art unbeschadet, griechische Zeilenmaaße im Deutschen, mit ziemlicher Aehnlichkeit, nachgebildet werden können. Wir können allerdings Füße bilden, die in der Bewegung Aehnlichkeit mit den griechischen — mit den Jamben, Trochäen, Spondeen, Daktylen, Anapästen u. s. w. haben; und durch die Zusammensetzung solcher Füße auch Zeilen, die den Griechischen ähnlich klingen.

Das homerische Zeilenmaaß z. B. können wir nachbilden, indem wir sechsfüßige Zeilen bauen, aus zwei dreifüßigen, selten aus einer zweifüßigen und einer vierfüßigen, zusammengesetzt, wobei Ordnung der Sylbenzahl in so ferne herrscht, daß jeder Fuß entweder zwei oder drei Drücke, der letzte Fuß aber immer nur zwei hat, und indem bei Abwägung dieser Drücke darauf gesehen wird, daß wenn drei Drücke Statt finden, die beiden letztern von sehr unbedeutendem Gewichte seyen, und daß, wenn zwei Drücke in jedem Fuße Statt finden, der letzte Gewicht genug habe, um die Hälfte des Fußes auszufüllen, daß dieser letzte Druck jedoch weniger zu wiegen brauche, wenn er ein Vorschlag des folgenden Hauptgewichts, oder ein einzelnes Wort ist, als wenn er ein Nachschlagsdruck des Hauptgewichts in demselben Fuße ist. Der Haupteinschnitt fällt gewöhnlich in den dritten Fuß. Erfolgt er nach dem ersten Druck, so folgt dann noch ein Druck, oder

zwei minder wichtige Drücke; fällt der Einschnitt aber nach dem zweiten Drucke, so muß dieser ein unbedeutender Nachschlagsdruck seyn, und es muß auf ihn noch ein Vorschlagsdruck zum folgenden Hauptgewichte folgen, z. B.



Auf solche Art können auch noch andere griechische Zeilenmaaße nachgebildet werden, selbst manche Tonspielige, wie z. B das Lied: „Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten" u. s. w beweiset. Nur ist auf diesem Wege viel Behutsamkeit anzurathen, daß wir uns keine Gewaltthätigkeit gegen unsre Sprachschöpfung zu Schulden kommen lassen. Auch selbst bei diesen Nachbildungen würde ich die Trennung des Sinnes, oder gar der Wörter am Ende der Zeilen u. s. w. niemals gestatten. Ueberhaupt dürfen wir nie vergessen, daß wir keine hexametros und pentametros, sondern nur sechs- und fünffüßige Zeilen bilden können, welche jenen Maaßen ähnlich sind. Auch dürfen wir uns dieser griechenähnlichen Zeilen nur zur Verdeutischung griechischer Werke, nicht bei eigenen Schöpfungen, bedienen (es müßte denn Jemand einen griechischen Stoff auch

möglichst griechisch behandeln wollen) und müssen die fremde Sprache verdeutischen, nicht unsere vergriechischen.

Uebrigens giebt es allerdings auch eine Art von deutischen Gedichten, wobei der Klang, der Zusammenklang der Reime, vernachläßigt und aller Ausdruck durch mannigfaltige schöne Bewegung zu erreichen gesucht wird. Diese Art oder eigentlich Abart von gebundenen Liedern könnte man als Bewegungslieder den Klingliedern entgegensetzen. Diese Bauart schickt sich besonders für Lieder, die mehr Gedanken als Empfindungen enthalten, wie einige Lieder in Ortwins Dichterweihe. Für diese Art wird die Lehre von der Sprachwägung besonders gedeihlich seyn, denn die griechischen, unpassenden Formen waren bisher auch den besten Dichtern, z. B. Klopstock, hinderlich.

Vom Wechselgesang,

anderwörtlich: von der aufführenden Liedergattung.

Im Wechselgesange wechseln ungebundene Lieder mit gebundenen ab. Es wird also über den Liederbau hier wenig besonderes zu sagen seyn. Der Wechselgesang ist entweder mehr erzählend, (wie im Tode Jesu) oder mehr rednerisch, (beides verstehn die Italiener unter Cantate) oder endlich unterre-

dend, (Oratorium) wo verschiedene Wesen redend eingeführt werden, wie z. B. in Haydn's Schöpfung. Wenn zu diesem redenden Wechselgesange die Handlung hinzukommt, so wird daraus das Singspiel. Auf dieses darf ich mich also auch hier beziehen. Man sehe ein solches an, so wird man finden, daß, ganz meiner Lehre gemäß, der Auftritt meist mit einem ungebundenen Liede anfängt, worin das Geschichtliche erzählt wird, daß dann ein gebundenes Lied folgt, welches hier um so kürzer seyn muß, damit das Tonspiel sich desto mehr ausbreiten könne, auch kurze Zeilen haben muß, damit der Tonsetzer sie leicht und schön verarbeiten könne. In diesem gebundenen Liede, oder (in so fern der Ton damit verbunden ist) gebundenen Gesange (aria) spricht sich die zusammengedrängte Empfindung, der kräftige Gedanke, das Ich, die Selbstheit aus. Gewöhnlich folgt hierauf (am Schlusse des Aufzugs, oder am Ende des Stücks) noch ein Stimmenverein, der in Absicht auf das Lied noch bündiger seyn muß, indem hier alle Wesen in einen Gedanken, eine Empfindung zusammenfallen, und Wechsel und Mannigfaltigkeit hervorzubringen der Tonkunst allein überlassen bleibt.

Ewig Schade, daß diese Gattung von unsern größesten Dichtern so sehr ist vernachläßiget worden, daß Schöpfergeister, wie Mozart und Göthe, sich hier nicht begegneten! Aber leider waren die wenig-

sten unserer Dichter **Sänger**. Auch ist nicht zu leugnen, daß, je gebundener das Lied wird, desto mehr der freie dichterische Schöpfungsgeist gebunden, und also schon im Wechselgesange, noch mehr im Singspiele, der sinnlichen Kunst unterworfen werde. Metastasio's Liederdichtungen dieser Art sind auch für uns Muster, sogar in Hinsicht auf Zeilenbau; denn die romantischen Sprachen haben in dieser Hinsicht so viel Aehnlichkeit mit der unsrigen, als solche deutschlateinische Sprachgemengsel mit einer lauteren Wurzelsprache haben können. Die ungebundenen Stücke (Recitativi) beim Metastasio entsprechen, bis auf den Mangel der Sprachwägung in allem dem, was ich von dem ungebundenen Liederbau gelehrt habe. Oft keine, oft unvollkommne Klinggreime, bei innigerer Empfindung auch mehr Zusammenklang. (core und amore kehrt oft wieder, wie im Deutschen Weibe und Leibe, Liebe und Triebe, Herz und Schmerz.) Am Ende macht immer ein vollkommener Klingreim den Uebergang zum gebundenen Gesange. Und in diesen künstlichen Gesängen — welcher Wohlklang! und bei aller Kürze, welche reizende Mannigfaltigkeit, wenn man mehrere miteinander vergleicht! Möchten wir doch viel ähnliche Kunstwerke haben, **deutsch** nach Inhalt und Form!

Vierte Abhandlung.

Von der Stimmkunst.

Von der Stimmkunst,

anderwörtlich:

von dem mündlichen Gedichtsvortrage.

Ich finde kein Wort, das meine Vorstellung von dem Vortrage, der sich über das gemeine Sprechen erhebt, ohne jedoch Gesang zu werden, besser ausdrückt, als Stimmkunst. Durch die Stimme wird Sprache und Ton vereinigt. Beim Gesange findet Stimme nur in so fern Statt, als er Sprache ist; nur in so fern auch die Tonkunst etwas vom Wesen der Sprache an sich hat, sprechend ist, mit der Sprache eins war, oder sich mit ihr vereinigt, reden wir auch bei der Tonkunst von Stimme. Daß übrigens der Ausdruck stimmen auch von Tonwerken gebraucht wird, denen man eine reine Stimmung giebt, hindert hier nichts; denn diese Nebenbedeutung kann die Grundbedeutung nicht verdrängen. Man sagt auch von einer Seite, daß sie singt, von einem Tone, daß er nachsingt, der eigentlichen Bedeutung des Wortes singen unbeschadet.

Das Stimmen ist ein erhöhtes, kunstmäßiges Sprechen, es setzt also das Sprechen voraus, wie die Dichtung die Sprache. Die Stimmkunst ist, mit andern Worten, die Tonkunst, so ferne sie sich im Sprechen offenbart. Indem die Dichtkunst die Sprache zu ihrem Darstellungsmittel macht, nimmt sie auch das Nothwendige vom Wesen der Kunst an, sie wird sinnlicher Ausdruck der Gedanken sowohl als Gefühle; sie unterwirft sich den Gesetzen der Schönheit. Doch behauptet in der Stimmkunst, eben weil sie dichterischer Vortrag ist, der innere Sinn verhältnißmäßig das Uebergewicht über den äußern, der Gedanke über die Empfindung; und eben dadurch unterscheidet sie sich von der Tonkunst, wo der entgegengesetzte Fall ist, und von der Singkunst, wo das Gleichgewicht herrscht. Sie nähert sich dem gemeinen Sprechen, in dem Maaße, als die Empfindung nachläßt, und nähert sich dem Gesange, in dem Maaße, als die Empfindung steigt. Jenes ist der Fall bei der Erzählung, als dem ersten — dieses bei der Rede, als dem zweiten Gliede der Dichtkunst. Wir unterscheiden also das sprecherische oder erzählende Stimmen, von dem rednerischen. Das sprechende Stimmen entspricht dem ungebundenen Gesange, das rednerische Stimmen dem gebundenen Gesange.

Das gemeine Sprechen, welches bei der Stimmkunst vorausgesetzt wird, geht bloß darauf aus, An-

dern sich verständlich zu machen, Andern seine Gedanken und Empfindungen mitzutheilen, ohne weiteren höheren Kunstzweck Dies Sprechen lernen die Kinder von ihren Müttern. Ob man dabei dem Gange der Schöpfung seinen Lauf lassen, oder planmäßig verfahren solle, will ich hier nicht entscheiden. Das erste scheint gerathener. Seit das Bücher- und Schulwesen allgemein im Schwange ist, lernen die Kinder späterhin lesen und darin besteht auch oft ihr ganzer Sprachunterricht. Aber wie lernen sie lesen? Murmelnd, kaum hörbar, tragen sie gewöhnlich vor, was sie lesen; der Lehrer ist zufrieden, wenn sie nur mit den Augen Buchstaben und Worte zusammenstoppeln, die Zeichen verstehen; und Statt daß die Kinder mit dem Lesen sprechen, oder eigentlich mit dem Sprechen lesen lernen sollten, so verlernen sie das Sprechen und verkrüppeln in dieser Hinsicht für immer. Nach meiner Ueberzeugung sollte der Unterricht in der Stimmkunst der allererste seyn, den das Kind empfängt. Die Kunst, und insbesondere die Dichtkunst, ist dem kindlichen Alter weit angemeßner, als man glaubt, viel angemeßner, als die Wissenschaft. Freilich nicht jedes Gedicht, nicht jedes Lied schickt sich fürs kindliche Alter; aber was freut das Kind mehr, als eine dichterische Erzählung, die es fassen kann? Und deren giebt es sehr viele, und man hat durchaus nicht nöthig — in unseren Zeiten ist diese Warnung

nicht überflüßig — für Kinder besondere Gedichte zu machen. Wie in den griechischen Schulen Homer gelesen wurde, so müßte bei uns bald mit der Lesung altdeutscher Heldengedichte angefangen werden. Aber um Stimmen zu lernen, braucht man nur wenige, kurze Lieder. Das Reden der Kinder kommt ohnehin dem Stimmen näher, als dem gemeinen Sprechen. Kinder von wenig Jahren habe ich singen hören. Außerdem ist das gemeine Sprechen keine Kunst, nur so ferne es zum Stimmen erhoben wird, wird es Kunst, und nur eine Kunst soll gelehrt und gelernt werden. Man lasse also bei dem Einzelnen das Dichterische dem Undichterischen vorausgehen, so wie dies beim ganzen Volksgeschlechte der Fall gewesen ist.

So wie man in der Singkunst die Regeln des Vortrags besser zeigen kann an dem gebundenen Sang, und man daher auch mit diesem gewöhnlich anfängt, so wird es auch hier besser seyn, wenn ich nicht erst von dem sprechenden oder ungebundenen Stimmen und dann von dem rednerischen oder gebundenen handeln, sondern gleich mit diesem anfange und nur andeute, worin die Freiheiten des ersteren bestehen.

In der Singlehre muß, ehe vom Vortrage selbst die Rede seyn kann, Manches vorausgeschickt werden von Geltung der Tonzeichen, von Zeiteintheilung u. dergl. m. Hier kann ich Manches übergehen, oder doch kurz fassen, indem ich mich auf

das beziehe, was ich bisher über unsere Sprachschöpfung und unsern Liederbau vorgetragen habe. Der Lehrer aber muß seinen Zögling nicht erst lange mit dem Lehrgebäude aufhalten. Er muß ihm davon immer nur so viel mittheilen, als er unmittelbar zur Ausübung braucht. Auf diese Weise muß, bloß durch die Lehrart, das Lehrgebäude mit der Ausübung unvermerkt entstehen und zuletzt vor den Augen des Lehrlings dastehen, ohne, daß dieser weiß, wie er dazu gekommen ist. Meine Meinung ist die: daß unsre Jugend mit der Stimmkunst zugleich die ganze Sprachlehre, auch die Lehre vom Bau der Gedichte, erlernen müsse, ja sogar auf diesem Wege mit den besten deutschen Dichterwerken bekannt gemacht und zur eignen Schöpfung in diesem Fach hin- und angeleitet werden müsse, ohngefähr so wie unsre meisten Tonkünstler, selbst unsre größten Tonsetzer sich durch Spielen und Singen, also durch den Vortrag, zur Ausübung der Kunst in jeder Hinsicht gebildet haben. Hieraus geht hervor, daß die Stimmkunst lange ein Hauptgegenstand des Unterrichts seyn müsse. Auch folgt, daß ein Stück so lange gestimmt werden müsse, bis es vollkommen geht. Ueberhaupt muß das Stimmen anfangs an wenigen Stücken geübt werden, das Stimmen vom Blatte giebt sich in der Folge von selbst.

Obwohl das Stimmen der dem Gedichte, oder der ungebundenen Sprachkunst, eigenthümliche Vor-

trag ist, so will ich bei dieser Anweisung dennoch das Lied, und zwar hauptsächlich das gebundene Lied, als Gegenstand des Stimmens zum Grunde legen. Nichts hindert, daß wir das gebundene Lied nicht auch als Rede betrachten, und eben weil es in einem höhern Sinn Rede ist, eignet es sich mehr, um an ihm die Regeln des Stimmens zu zeigen, indem dieses in dem Maaße kunstmäßig seyn muß, als die zu stimmende Rede selbst es ist. Ist doch der Gesang selbst nichts anders, als ein Stimmen, auf eine höhere Stufe empor gehoben.

Das gemeine Sprechen, so fern es etwas von Kunst und Regelmäßigkeit hat, ist in der Stimmkunst mit begriffen. Diese strebt nämlich so gut als jenes, erstlich nach Verständlichkeit, und zweitens — wodurch sie immer gesangähnlicher wird — nach gefühlvollem Ausdrucke. Verständlichkeit ist das Nothwendige. Ausdruck des Gefühls, als das Zufällige, wird vorzüglich durch Laut und Ton bewirkt. Doch stehen beide in engster Verbindung, denn richtiges Verständniß wirkt richtiges Gefühl und umgekehrt.

1) Von dem Aussprechen.

Mit dem Aussprechen muß zugleich alles Nöthige von der Wortforschung erlernt werden. (Siehe die in der Abhandlung vom Wesen der deut-

schen Sprachschöpfung gegebene Tabelle.) Nicht nur für diese, sondern auch für alle Stimmübungen überhaupt gilt die Vorschrift, daß sie mit lauter, verstärkter Stimme geschehen müssen. Es muß ein Herschreien (Declamatio) seyn, und zwar in dem Tone, welchen der Lehrling von selbst trifft, weil er für ihn der stärkste und ungezwungenste ist. Der Schüler lernt also, in einem Tone, der ihm der leichteste ist, mit lauter Stimme A, dann E, dann J, dann O, dann U aussprechen. Es folgt die Aussprache der gemischten Laute ä, ö, ü, ie; dann die der Doppellaute, erst der wohlklingenden, welche aus mittleren und aus benachbarten Lauten zusammengesetzt sind, z. B. ai, ei, oa; dann die härteren oi, ui, u.s.w. U macht durch W, J durch J (Jot) den Uebergang zu den Mitlauten. Auch diese lernt der Lehrling der Reihe nach (nach den Gliederwerken, womit sie ausgesprochen werden) erst mit A, dann mit den übrigen Selbstlauten auf doppelte Art aussprechen, einmal so, daß der Selbstlaut vorne, zum andern so, daß er hinten steht. Nun wird die leichte Zusammensetzung zweier Mitlauter, also eines halblauten und eines stummen geübt; dann immer schwerere. Dabei ist die Aussprache zuerst immer gedehnt, die geschärfte folgt erst später. — Darauf gehet es an die Zusammensetzung der Sprachdrücke, wobei dieselbe Ordnung beobachtet wird. An den Druck Ab wird erst ein Selbstlauter

(Aba, Abe ꝛc.) gesetzt, dann noch ein Mitlauter u. s. w.

Für alles, was der Lehrling aussprechen lernt, muß er auch die Druck- und Schriftzeichen kennen, ja er muß das Ausgesprochene zugleich selbst durch diese anzeigen lernen. Diese Bezeichnungslehre wird bei allen folgenden Stimmübungen fortgesetzt, der Lehrling lernt also mit dem Stimmen zugleich Lesen und Schreiben.

Kann der Lehrling alle Zusammensetzungen zweier Sprachdrücke gedehnt und geschärft aussprechen, dann geht man zur Aussprache der eindrückigen Wurzelwörter über. Aussprechen lehrt man, so weit es das kindliche Alter zuläßt, alle Wurzelwörter der deutschen Sprache, die, als Wurzelsprache, deren nicht sehr viele haben kann und darf; dieselben aber dagegen durch Umbildung außerordentlich vervielfältigt. Und zwar muß dabei die Grundbedeutung immer aufgesucht werden, welche mehrentheils durch das Wort selbst mahlerisch ausgedrückt seyn wird. Hienach und nach dem Sprachgebrauch muß nicht nur die Belautung, sondern auch die ursprüngliche Länge oder Kürze der Aussprache bemerkt werden. Bei allen diesen Uebungen muß wenigstens auf die zwei Hauptmundarten, die ober- und niederdeutsche, und außerdem auf die gewöhnliche allgemeine Büchersprache Rücksicht genommen werden. Ich kann

und will hier, so wie in der ganzen Lehre von der Stimmkunst, nur andeuten, nicht erschöpfen.

2) Von der Wortfügung in Hinsicht auf den Vortrag.

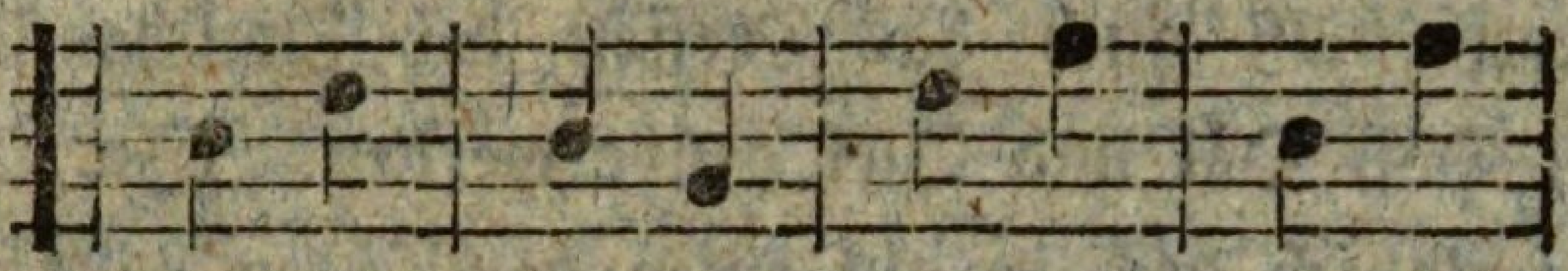
Hier wird zuerst die Lautleiter u, o, a, e, i, zur Stimmleiter oder Tonleiter (nicht Klangleiter) erhoben. Der Lehrling wird von selbst schon die höheren Laute höher, die tieferen tiefer aussprechen. Jetzt lasse man ihn A in der mittleren Gegend der Stimme, J in der höchsten, und U in der tiefsten aussprechen; lasse ihn hierauf zwischen A und J die Gegend für E, und zwischen A und U die Gegend für O ausmitteln. Natürlich muß dabei, wenn der Schüler mehrere sind, jeder einzeln vorgenommen werden. Der Lehrer wird selbst entscheiden, welche von den folgenden Uebungen, nachdem sie jeder einzeln durchgenommen hat, von denen Lehrlingen zugleich geschehen können, welche gleiche Höhe und Tiefe, gleichen Umfang der Stimme haben. Wo es nämlich auf Ausdruck des Gefühls ankömmt, kann immer nur einer gehört werden. Ich nehme aber, wie in der Singkunst, eine fünffache Verschiedenheit der Stimmen für die Stimmkunst an; 1) die hohe weibliche Stimme (Soprano); 2) die mittlere weibliche Stimme (Alto); 3) die tiefe weibliche Stimme, welche mit der hohen männlichen (Tenore) zusam-

menfällt; 4) die mittlere männliche Stimme (Baritono); 5) die tiefe männliche Stimme (Kontrabaß). In der Singkunst können diese fünf Stimmen leichter, als in der Stimmkunst, auf vier zurückgeführt werden: auf die weibliche Oberstimme (Canto, Obergeige), die weibliche Unterstimme (Alto, zweite Geige), die männliche Oberstimme (Tenore, Mittelgeige) und die männliche Unterstimme oder Grundstimme, (Basso, die Kniegeige, oder kleine Grundgeige *). Jene fünf Stimmen entsprechen den fünf Gegenden, die eine jede einzelne Stimme haben soll. Diese Gegenden bezeichne ich durch fünf ebenweitig laufende Linien, woraus auch in der Tonkunst die Zeichenstaffelei bestehet. Die mittlere Gegend oder Stufe heiße ich Dal, die höhere Del, die höchste Dil, unter Dal liegt Dol, unter diesem Dul. Diese Benennung hat Aehnlichkeit mit den Lautstufen, und zugleich die nöthige Verschiedenheit von diesen und von den Klangstufen.

Man lasse allerlei Sprachdrücke mit dem A-Laute in Dal, andere mit dem E-Laute in Del u. s. w. stimmen; lasse darauf zwei benachbarte, dann zwei entferntere Stimmgegenden mit einander verbinden; z. B.

---

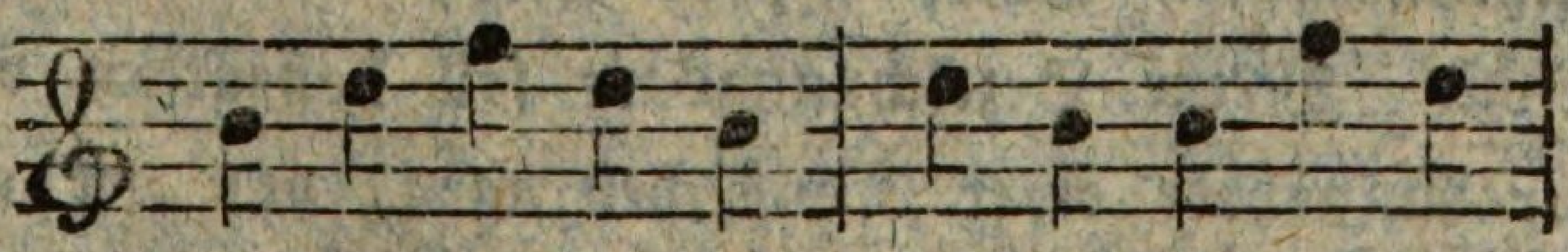
*) So ist das Verhältniß in den gewöhnlichen Vierstücken für die Geige. Bei großen Tonstücken sollte es so seyn: Stellgeige, Kniegeige, Mittelgeige, Obergeige.



Bei den gemischten und Doppellauten sehe man, welcher Laut vorherrscht oder der erste ist. Ae wird auf Dal, Oe auf Dol, Ue auf Dul, oder vielmehr ein jeder dieser gemischten Laute etwas höher, als der reine Laut, gestimmt; Ae also zwischen A und E u. s. w. Ai wird auf Dal angegeben, aber nach Dil heraufgezogen; Au wird von Dal nach Dul herabgezogen.

Die Stimmweite von Dal nach Del heiße ich Däel, von Dal nach Dul, Däul, von Dol nach Dil Döil u. s. w.

Trifft der Lehrling jede Stimmstufe mit dem eigenthümlichen Laute, so lasse man ihn jeden Laut auf der nächsthöheren Stufe stimmen, dann auf der tieferen, dann zwei und die äußeren Laute drei und vier Stufen höher oder tiefer. Dann lasse man die Stimmstufen in allerlei Abwechselung und mit allerlei Lautern auf einander folgen. Doch verbinde man nicht über fünf Drücke mit einander. Z. B.

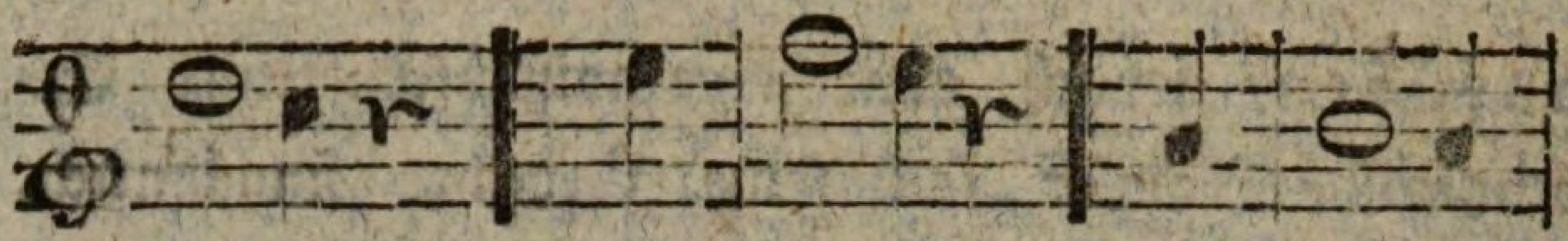


Hierauf muß auch das Treffen der Zwischenstufen Dûl, Dôl, Dâl und Diel geübt werden. (In Diel betrachte ich das ie als einen gemischten Laut, der zwischen E und I liegt, nicht als einen zusammengesetzten.) Wie gesagt, diese Stimmstufen sind mit den Klangstufen nicht zu verwechseln, indeß kann man doch annehmen, daß jede Stimmweite ungefähr die Klangweite vom ersten zum dritten Ton (eine Terz) beträgt. Auch schadet es nicht, wenn das Stimmen anfangs etwa allzu singähnlich ausfallen sollte. Dieser Fehler giebt sich in der Folge. Durch diese Stimmstaffel hat man einen Halt gewonnen, einen ungefähren Maaßstab, an dem es bisher gänzlich fehlte. Wie sehr dadurch der Unterricht erleichtert wird, weiß ich aus Erfahrung. Außerdem sind die Anfänger aus dem tiefen Tone gar nicht herauszubringen. Viele Schauspieler und Schauspielerinnen fangen, sobald sie recht schön vortragen wollen, in den zwei oder drei tiefsten Tönen an, die sie haben, und bleiben darin bis ans Ende. Die letzten Sprachdrücke der Sätze gehen ganz im Abgrunde der Stimme unter, und alle Steigerung bei leidenschaftlichen Stellen liegt darin, daß das Athemschöpfen lauter gehört wird, als die Rede selbst. Meine Bezeichnungsart soll hoffentlich viel zur Aufnahme einer Kunst beitragen, von der als Kunst, man jetzt in Deutschland kaum eine Vorstellung hat, die aber die Italienischen Improvitatori

ausüben, jedoch ohne eine wissenschaftliche Erkenntniß. Ramler soll seine Gedichte singähnlich, wiewohl mit unangenehmer Stimme, vorgetragen haben, so daß seine Zuhörer sich gewundert und gelacht haben. Er ist vielleicht der einzige deutsche Dichter, der wußte, wie Gedichte vorgetragen werden müssen. Denn, was man von Manchen rühmt, gutes Vorlesen, ist eben noch nicht Stimmkunst.

Wenn wir Jemanden gut stimmen hören, so müssen wir, auch wenn wir kein Wort verstehen, den Ausdruck der Rede aus der bloßen Stimme schon errathen können. Es ist schon viel gewonnen, wenn der Lehrling so Herr über seine Stimme ist, daß er alle Gegenden mit Sicherheit angeben kann, ohne dabei Worte auszusprechen.

Nun aber wird auch dazu geschritten. Das bloße Lauten oder Tönen (Solfeggio) geht nun in wirkliches Stimmen über. Allerlei eindrückige Wurzelwörter werden zuerst auf der Stimmstufe, die ihrem Laut entspricht, dann auf jeder andern gestimmt. Hierauf werden die bei der Bildung der Wörter vorkommenden Vorschlags- und Nachschlagsdrücke hinzugefügt. Diese Drücke müssen laut und zwar auf der nächsten tieferen Zwischenstufe gestimmt, durchaus nicht so verschluckt werden, wie gewöhnlich geschieht, als wodurch unsere Sprache vollends so tonarm wird. Beispiel:



Nun muß der Lehrling mit den Redetheilen, deren verschiedenem Gewichte, überhaupt mit den Grundsätzen der Sprachwägung, bekannt gemacht werden, aus welchen die Gesetze für die Betonung und für die Bezeitung fließen. Das Hauptgesetz für diese beiden ist: Je wichtiger ein Sprachdruck, desto mehr Ton und Zeit kommt ihm in Verhältniß zu den Uebrigen zu. Manchem verhältnißmäßig wichtigen Sprachdrucke, dem durch die Sprachschöpfung wenig Ton und eine kurze Zeitdauer zu Theil geworden, wird nun durch die Kunst das ihm Zukommende zugetheilt. Diese Aufgabe würde ohngefähr mit der zu vergleichen seyn: zu bestimmen, wie viel Ausdehnung oder welcher Grad der Dichtigkeit den verschiedenen Körpern eigen seyn müßte, wenn jene beiden Stücke mit dem artgemäßen Gewichte der Körper in geradem Verhältnisse stehen sollten.

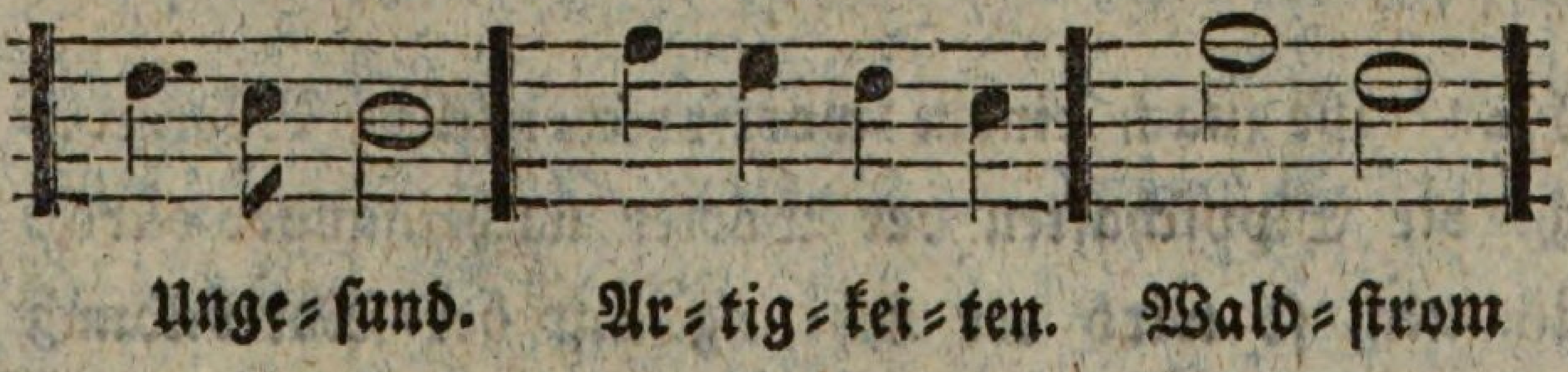
Der Ton der Stimme ist der Stärke und der Höhe nach verschieden, beides läuft aber auf Eins hinaus, da der höhere Ton stärker ist, und auch eine größere Anstrengung der Stimme erfordert. Auch beim singenden Vortrag gilt die Vorschrift, daß der höhere Ton stärker angegeben wird. Wo aber der Grad der Stärke mit dem Grade der Höhe nicht

gleichen Schritt hält, da wird die Stärke besonders angezeigt, durch Wörter: z. B. Stark, schwach, wachsend, abnehmend, nachdrücklich, auch durch die Anfangsbuchstaben dieser Wörter z. B. St., Sch., wachs. abn.; oder endlich durch Zeichen: /\ (nachdrücklich), \/ (schwach), < (wachsend), > (abnehmend).

Anmerk. Damit die Kunstwörter nicht mit den Worten des Gedichtes verwechselt werden, schreibe man die einen mit runder, römischer, die andern mit eckiger, deutscher Schrift.

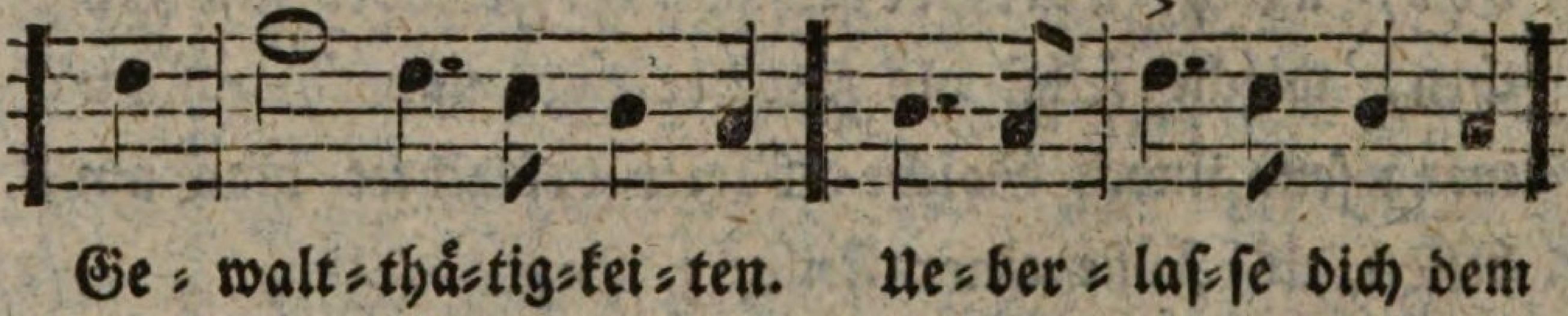
Wenn für die Stimmkunst Betonung und Bezeitung bezeichnet wird, so bedarf es für die Sprachwägung an sich keiner Bezeichnung mehr. Die Zeichen der Sprachwägung werden nun Zeichen der Bezeitung, wie früher schon gesagt worden ist.

Man lerne nun Wörter stimmen, welche mit bedeutsameren Sprachdrücken, z. B. bar, lich, vor, nach, heit, keit, schaft rc. oder mit solchen, welche selbst als Wörter vorkommen, zusammengesetzt sind. Solche Wörter betrachtet man am besten als Füße einer Zeile, z. B.



Beim ruhigen Stimmen gilt freilich die Regel, daß der erste Druck, welcher das Hauptgewicht hat, auch die höchste Stimmstufe einnimmt; wie in obigen Beispielen. Bei der Frage aber und beim Ausruf steigen die folgenden Drücke über den Hauptdruck hinauf; auch außerdem oft beim leidenschaftlichen Ausdrucke. Doch wird nicht nur der Hauptdruck, sondern auch jeder folgende Druck, der auf ein besseres Zeittheil fällt, mit mehr Nachdruck hergestimmt. Die Höhe der Drücke, welche auf ein schlechtes Zeittheil fallen, richtet sich nach der Höhe der wichtigeren Drücke, welche vor ihnen hergingen, oder auf sie folgen. Sonst würde die Stimme zu viele Sprünge machen müssen. Daher steht mancher Druck auf einer weit höheren Stimmstufe, als seinem Gewichte gebührt.

Man lasse auch Füße üben, welche Vorschlagsdrücke haben, und aus mehreren Worten zusammengesetzt sind, z. B.



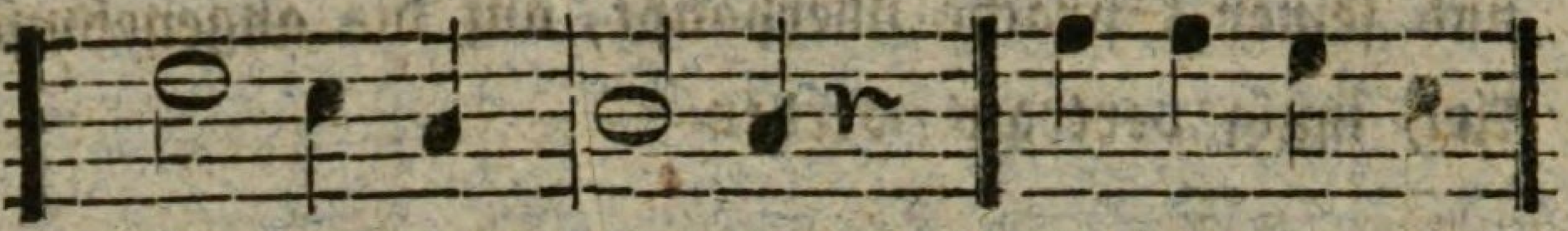
Man lasse nach einem wortforscherischen Wörterbuche die Sippschaften der Wörter nacheinander durchstimmen, so wird der Lehrling mit der Wortbildung

und seiner Sprache überhaupt, auf die angenehmste Art, innig vertraut werden.

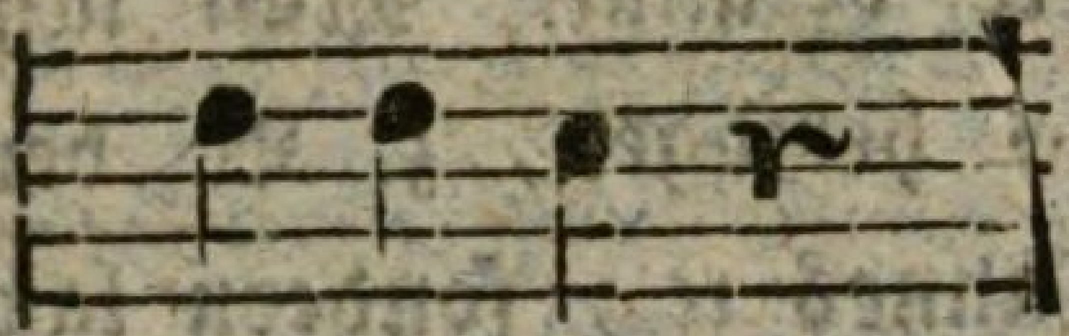
Eben so mache man ihn auch mit der Beugung und Abwandelung der Wörter bekannt. Man lasse nicht einzelne Wörter sinnlos hersagen, z. B. der, die, das, der Mann, des Mannes ꝛc.; sondern lauter Sätze; z. B.: Hier ist der Mann. Die Mütze des Mannes. Ich gebe dem Manne. Ich schlage den Mann. Ich habe den Brief gelesen ꝛc. dadurch lernt der Lehrling fühlen, was der Gegenstandsfall, die vergangene Zeit u. s. w. ist. — Und — was für den ganzen deutschen Unterricht gilt und eine Hauptsache ist — man bediene sich bloß deutscher Kunstwörter.

So muß jedes Stück der Sprachlehre mit dem Vortrage verbunden werden. Der Vortrag der Sätze wird am besten an den Zeilen der Lieder gelernt. Und zwar fängt man mit zweifüßigen Zeilen an, und geht dann zu den drei- vier- und mehrfüßigen über.

Hier kommt es nun darauf an, die Hauptgewichte der Füße gegeneinander abzuwägen, und darnach Ton und Zeit zu bestimmen. Der erste Fuß ist der bessere Zeittheil, und sein Hauptgewicht verlangt daher im Allgemeinen eine höhere Stimmstufe, als das des zweiten.



Gott ist der Herrscher. Menschen sind ver-



än-der-lich.

Doch der besondere Sin, der leidenschaftliche Ausdruck und der Zusamenhang der Zeile mit der folgenden hebt sehr of dies allgemeine Gesetz auf.

Die Zwischendrüke werden in Bezug auf das Hauptgewich betonet und bezeitiget. Die Stimmstufe des Haptgewichtes nenne ich in so ferne Tral, die ächste Stufe über demselben Trel, die noch höere Tril; unter Tral liegt Trol und Trul; zwschen diesen aber die Zwischenstufen Trül, Tröl, Träl und Triel. Diese Nebenstufen brauchen nicht mit den Hauptstufen zusammenzufallen, auf deren Linien sie stehen, z B. Trol von Dol braucht nicht gleiche Höhe zu haben mit Dal, sondern kann höher oder tiefer fallen, je nachdem es der Uebergang vom vorigen zum folgenden Hauptgevicht erfordert. Dieses Gesetz geht ganz eigentlich aus dem Wesen der Stimmkunst hervor, ist dem genauen Tonmessen entgegen, und unterscheidet die Stimmkunst geradezu von der Singkunst.

In Hinsicht auf Bezeitung ist dahin zu sehen, daß gleiche Füße, auch ohngefähr gleich lange Dauer haben, besonders gilt dies von gebundenen Liedern.

Ingleichen muß durch die Bewegung der Stimme bemerkbar gemacht werden, ob die Eintheilung des Fußes gerade oder ungerade ist.

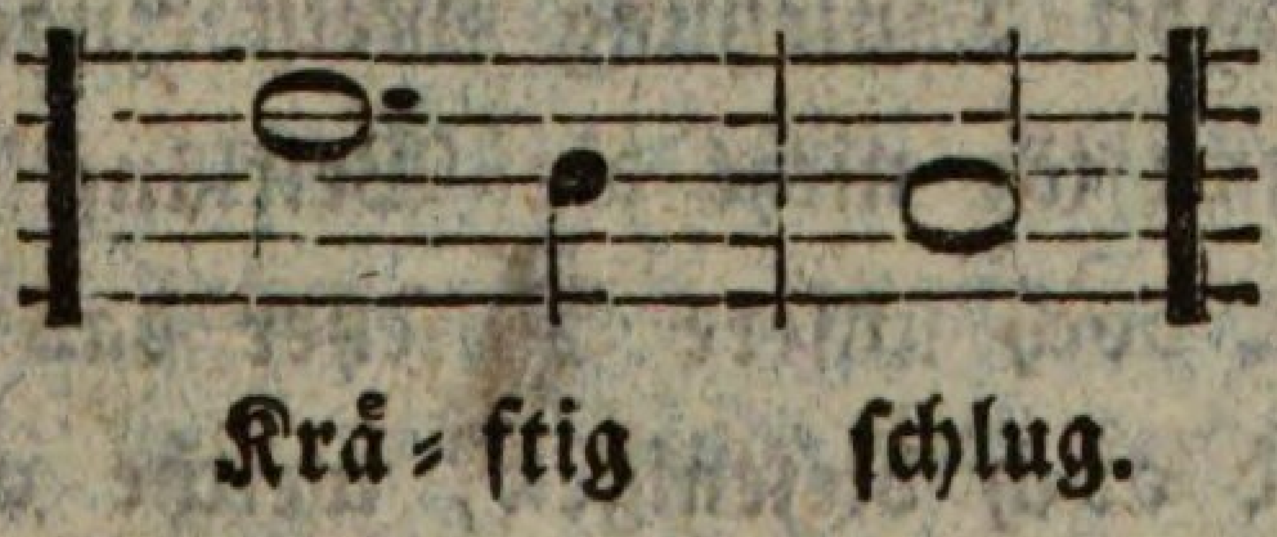
In dreifüßigen Zeilen, welche sofort geübt werden müssen, ist an sich der dritte Fuß gegen den zweiten das bessere Zeittheil. In vierfüßigen Zeilen sind der dritte und vierte Fuß schlechter, als der erste und der zweite, und wieder der zweite schlechter als der erste, der vierte schlechter als der dritte. Ich brauche hierüber keine besonderen Vorschriften zu geben. Nur ist zu bemerken, daß bei fünf- und mehrfüßigen Zeilen der Abschnitt in der Mitte durch Fallen der Stimme, oder durch kurzes Schweigen, merkbar gemacht werden muß.

Noch ein Paar Bemerkungen über Betonung und Bezeitung, ehe ich zur Wortführung übergehe!

Es scheint, daß der Stimmkunst, was sie durch Betonung und Bezeitung an Gefühlsfülle und an Vorzügen des Singens gewinnt, wiederum an Verständlichkeit, an Vorzügen des Sprechens, verloren gehe. Wenn nämlich ein, nach der Sprachschöpfung langer Druck in der Bezeitung verhältnißmäßig kurz davon kömmt, oder ein ursprünglich kurzer gedehnt wird; so schadet dieses der Verständlichkeit, nicht

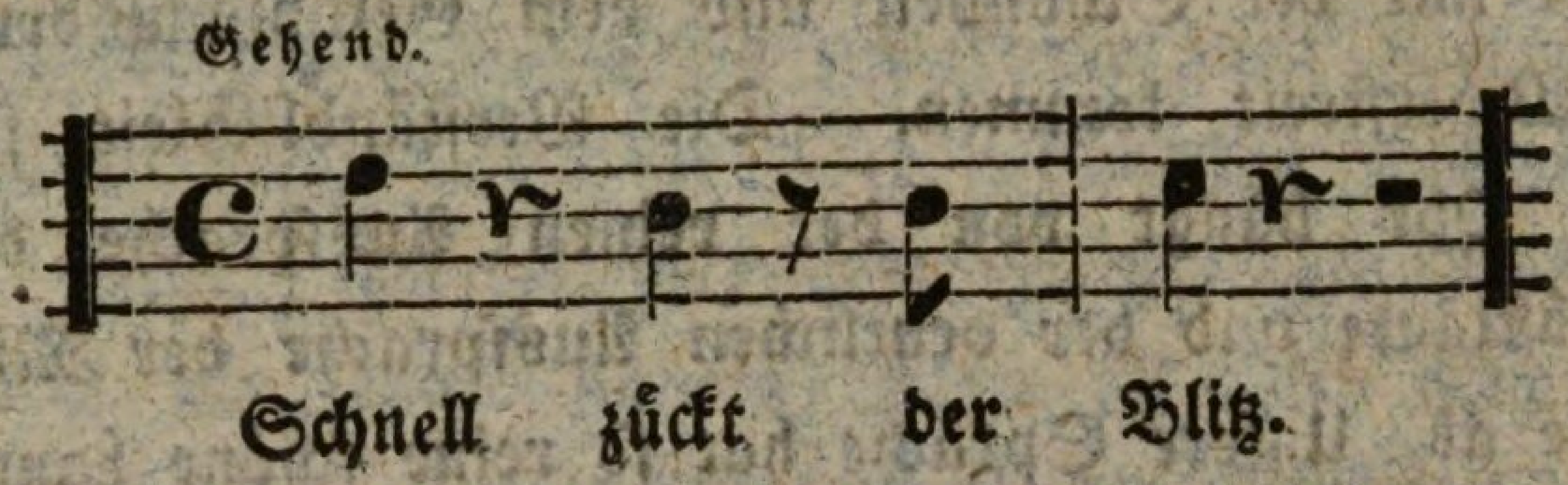
der innern zunächst — diese kann dadurch gefördert werden — aber der äußeren, der, für das Ohr. Was aber das Ohr nicht vernimmt, ist verloren. Die Wörter Kraft, Blitz, werden bei einer sehr gedehnten Aussprache nicht nur unverständlich, sondern sie verlieren auch ihren ursprünglichen, malerischen Ausdruck. Dasselbe widerfährt den Wörtern Liebe, träg, ehr, bei einer geschärften Aussprache. Andere Wörter bekommen durch solche Veränderung gar einen andern Sinn. Z. B. wenn, Hasse, All. Dieser Widerstreit der Verständlichkeit mit dem Gefühlsausdruck muß beim Singen im Deutschen noch größer seyn, da dieses den Gefühlsausdruck noch mehr begünstiget. Ein Druck wird im künstlichen Gesange oft mehrere Zeitganze hindurch ausgehalten. Man sehe nur Haydn's vierstimmige Tonsetzung der Gellertschen Zeilen nach: Herr, der du mir das Leben rc. und: Du bists, dem Ruhm und Ehre gebühret. Göthe sagt, wenn ich nicht irre, in den Wahlverwandschaften, von einem Mädchen, daß sie, nach Art deutscher Schönen, sehr unverständlich gesungen habe. Damit nun diese Schönen uns nicht, Statt deutscher Lieder, französische und italienische singen, so wollen wir sie lieber belehren, woher jener Fehler rühre und wie er zu vermeiden sey. Unsere Sprache ist sinnig, verständig und gefühlvoll zugleich; unser Gesang kann und darf also kein bloßes Lauten, Solfeggio, seyn,

wie der italienische, französische u. s. w. größtentheils ist. Dabei könnte das Tonspiel allenfalls verlieren, aber der Gesang, als Gesang, kann nur gewinnen. Wenn unser Stimmen, unser Gesang ächter deutscher Art ist, so kann die Verständlichkeit nicht mit der Schönheit und dem Gefühlsausdruck in Widerstreit kommen. Die Verständlichkeit für das Ohr hängt von der reinen Aussprache der Selbstlaute und der deutlichen Aussprache der Mitlaute ab. Unsere Sprache hat so reine schöne Laute, als die italienische; sie hat mehr Mitlauter, als diese, müßte also noch verständlicher seyn. Aber hierin versehen es eben unsere Sänger. Stimmen und singen ist ein erhöhtes Sprechen; in dem Maaße also, als die Selbstlauter lauter ausgesprochen werden, müssen auch die Mitlauter schärfer angegeben werden. Mag nun immerhin der Selbstlauter lange ausgehalten werden, so stoße man nur die vorhergehenden Mitlauter recht kräftig heraus, und eben so die nachfolgenden, die zum folgenden Sprachdruck genommen werden, wenn einer da ist, — und man wird das Wort recht gut verstehen. Z. B.

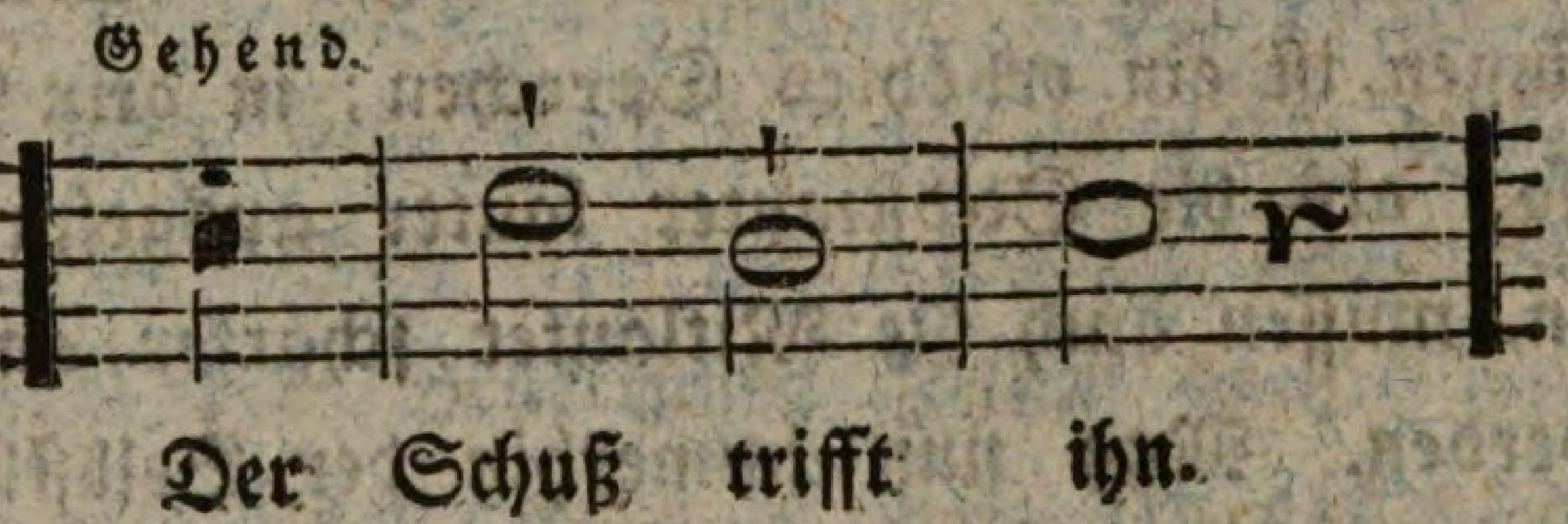


Dies Mittel zur Verständlichkeit hat der Gesangsvorträger in seiner Gewalt. Ein anderes steht ihm

zum Theil, dem Stimmsetzer und Tonsetzer aber vorzüglich zu Gebote. Es ist nämlich nicht nöthig, daß der Sprachdruck die ganze Zeit hindurch töne, welche ihm durch die Bezeitung zukömmt, sondern ein Theil derselben kann schweigend hingehen; z. B.



Auch bei längeren Tönen trägt der stoßende Vortrag viel zur Deutlichkeit bei; z. B.



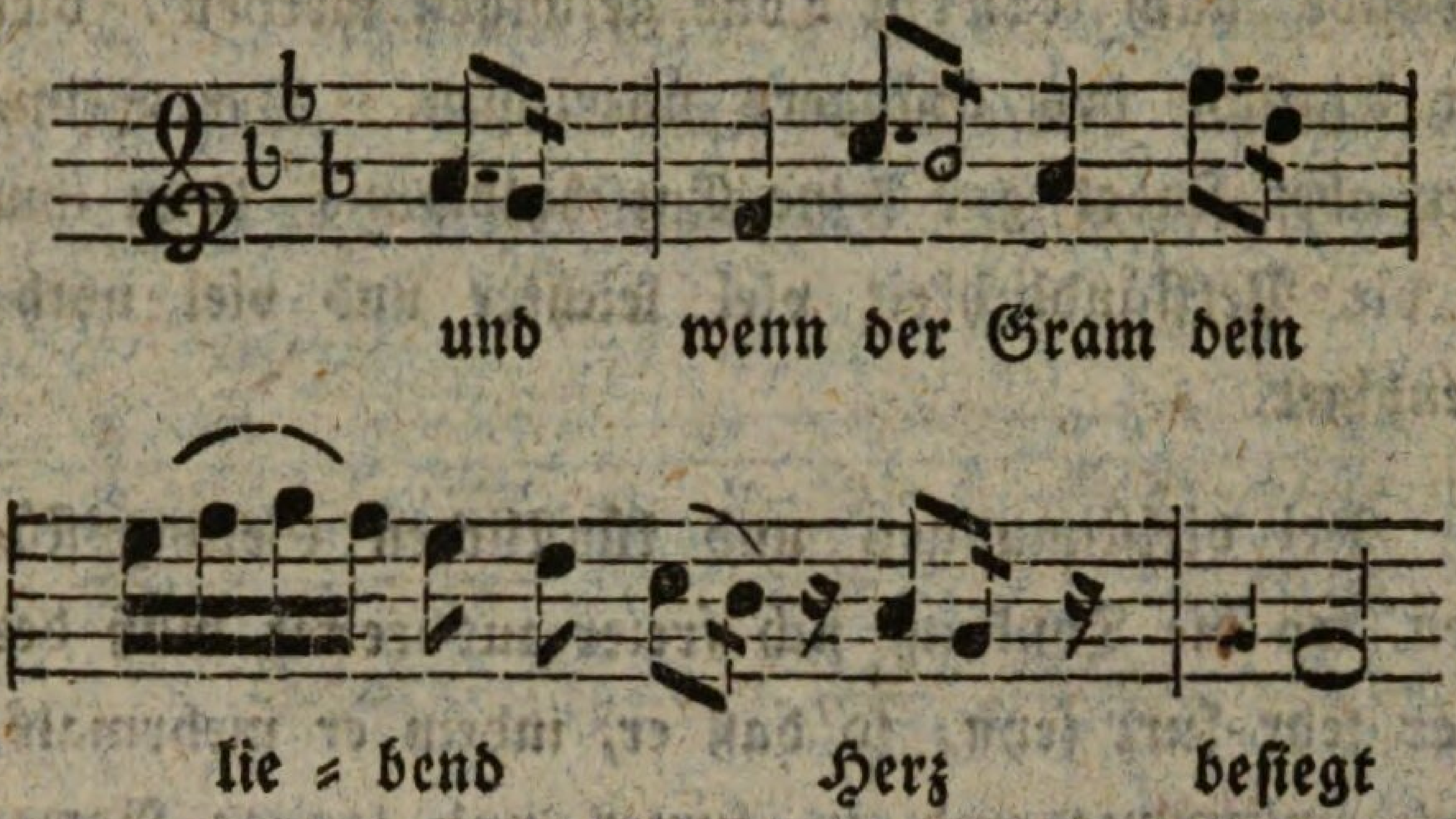
Der Tonsetzer kann außerdem, was die Sprache durch die Stimme auszudrücken nicht gestattet, durch das begleitende Tonspiel, der Redner durch das Geberdenspiel ausdrücken. Ich könnte aus des Mozart und Haydn Tonsetzung Meisterzüge dieser Art anführen, wenn ich nicht die Weitläuftigkeit scheuete. Möchten doch unsere Tonsetzer das Gesagte beherzigen, und auch diejenigen, welche ausländischen Tönen deutsche Ware unterlegen! Dann würde auch der Vortrag unserer Sänger weniger undeut-

lich und undeutisch seyn. Doch bleibt auch beim Vortrage, vorzüglich wenn verschiedene Zeilengebunde nach einem Tone gesungen werden, viel der Einsicht des Sängers überlassen. Der Stimmer aber findet gar keine Entschuldigung, denn ihm ist die Verständlichkeit viel leichter und viel nothwendiger.

Bei vielstimmigen und künstlichen Gesangstücken, wo die Tonkunst sich freier ausbreitet, muß der Bar sehr kurz seyn, so daß er, indem er mehrmals, auch einstimmig und in kurzer und langer Bewegung vorkommt, von den Zuhörern verstanden wird, ohne daß diese ein Liederbuch in der Hand haben und nachlesen. — Dies über das Verhältniß der Bezeitung zur Aussprache, welche beim ersten Gliede der Sprachschöpfung vorkam.

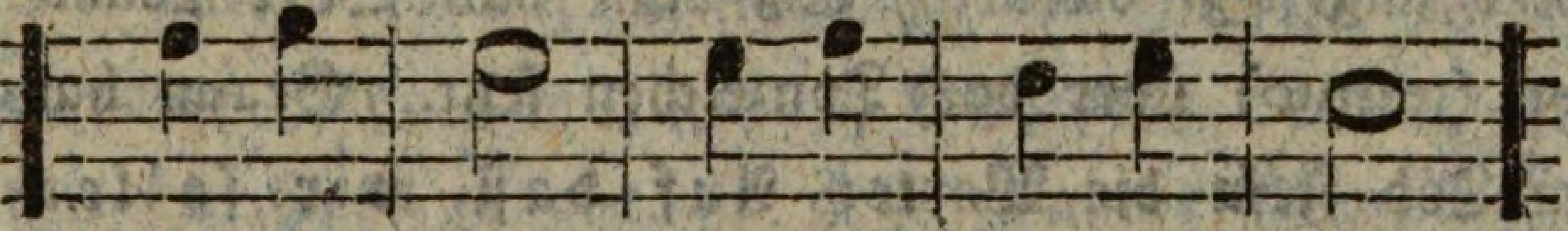
Nun noch vom Verhältnisse der Bezeitung zur Betonung! Denn auch zwischen diesen scheint bisweilen ein Zwiespalt zu herrschen, indem die Bezeitung den Forderungen der Sprache, als Sprache, sich bisweilen entziehen und dem Gesange, dem Tonspiele, nachhängen will. Dieses geschieht besonders dann, wenn der Inhalt gefühlvoll, tonspielig ist, dann trägt es in der Betonung die Sinnlichkeit leicht über die Sinnigkeit davon. Der Gesang wird am besten deutlich machen, was ich meine. In dem allbekannten Mozartischen Gesange:

„Vergiß mein nicht, wenn dir die Freude winket,“ sind auch die folgenden Worte:



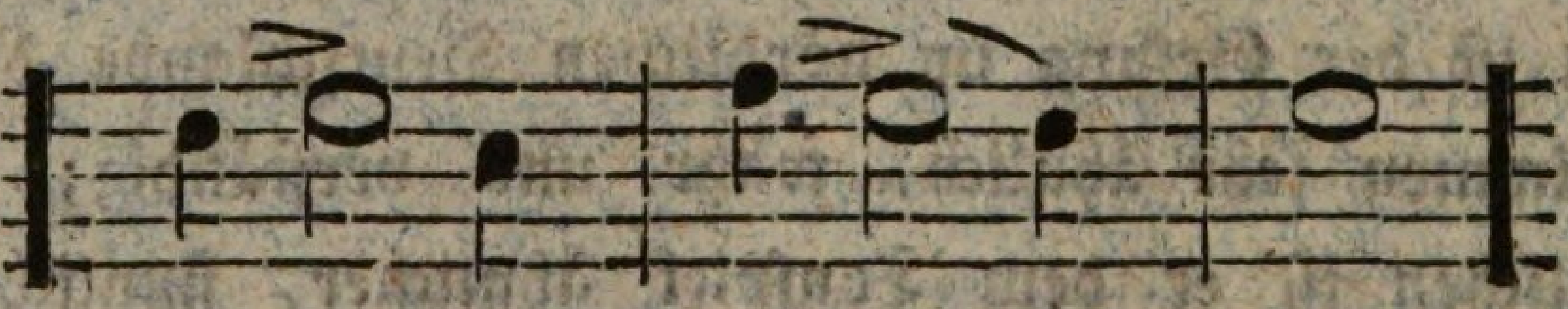
sehr ausdrucksvoll betont, aber mehr nach der Empfindung, als nach der Sprachwägung; denn zu Anfang haben die unwichtigeren Sprachdrücke einen höheren Ton, als die der wichtigeren, der ist höher als Gram. Ja, der Druck „der“ wird noch besonders ausgehalten, gleichsam, als fürchte man sich das Wort Gram auszusprechen. Richtig ist jedoch alles, denn die längeren Drücke stehen auf dem guten Zeittheile. Durch dieses Mittel erreicht Mozart oft den leidenschaftlichsten Ausdruck. Minder schöpferische Tonsetzer, besonders die im nördlichen Deutschlande, haben auch in dieser Hinsicht die Empfindung dem Verstande unterwerfen wollen. Sie haben sich bemüht, daß der wichtigere Sprachdruck auch immer den höheren Ton habe. Zufällig oder absichtlich findet man dies auch in Reichardts Ton zu Göthe's Bar: „Kennst du das Land“ beobachtet,

wo das Gegentheil vielleicht gerade am rechten Orte angebracht gewesen wäre, wie die merkwürdige Beschreibung, die Göthe selbst von dem Vortrage des wunderbaren Kindes macht, an die Hand giebt. Halbweise Kunstrichter verdammen das Volk, welches an dem Liede: „Freut euch des Lebens“ Geschmack findet, da doch in dem Tone der letzte Druck des Wortes **Lebens** um ein merkliches höher steigt, als der erste steht. Warum sollte dem Gesange und dem Stimmen eine Freiheit versagt seyn, welche die Sprache verstattet, und welche der kunstlose Mensch, bewußtlos, als Ausdrucksmittel des in ihm herrschend gewordenen Gefühles gebraucht? Z. B.



Vorschriften lassen sich hierüber am wenigsten geben. Das Gefühl muß uns zum rechten Ausdrucke hindrängen. Doch muß sich der Stimmer im Ganzen mehr mäßigen, als der Sänger. Im Allgemeinen ist der Gesang im nördlichen Deutschlande dem Stimmen sehr ähnlich, wahr und verständig; im südlichen ist er dem Tonspiel ähnlicher, sinnlicher, schöner, und das Stimmen nähert sich dem Gesange. Die nicht tonspieligen Dichter, selbst die in Weimar, zogen die erste Art vor.

Unerläßlich ist, daß der wichtigere Druck aufs gute Zeittheil falle; Bezeitung und Betonung aber müssen immer mit einiger Freiheit ausgeübt werden, wiewohl sie an die Sprachwägung gebunden sind. Sie sind wie Mann und Weib, beide Ausdruck der Menschheit, aber auf verschiedene Art. Sie helfen gegenseitig einander aus, leben bald einträchtig, bald in Spannung, söhnen sich immer bald wieder aus. Wenn die Betonung durch Höhe des Tones nicht alles ausdrücken kann, so nimmt sie den stärkeren Nachdruck (der oft auch ein Anhalten etwas über die gesetzliche Dauer ist) zu Hülfe. Dies Anhalten steht dem Stimmer um so mehr zu Gebote, da er sich an Zeitmessung nicht bindet. Dasselbe wird angezeigt dadurch, daß man das Wort gehalten (tenuto) über das Tonzeichen setzt. Graun hat im Tod Jesu die Worte: Auf daß wir sollen nachfolgen seinen Fußtapfen falsch behandelt. In den Wörtern nachfolgen und Fußtapfen muß der erste Druck das Hauptgewicht haben. Der zweite, als Wurzeldruck, kann durch Bezeitung entschädigt werden, z. B.



nachfol = gen. Fußta = = pfen.

Von der Wortführung in Hinsicht auf Stimmkunst, oder: von der Stimmführung.

Die Verbindung der Sätze zu einem Satzverein, der Zeilen zu einem Zeilengebund, und das Verhältniß der Zeilen und Sätze unter sich, muß auch durch die Stimme ausgedrückt werden, und zwar durch das verhältnißmäßige Steigen und Fallen der Stimme (Tonführung der Stimme) und durch verhältnißmäßige Geschwindigkeit und Anhalten am Ende der Zeilen und Zeilengebunde. (Bewegung der Stimme).

Zuerst von der Tonführung der Stimme! Wenn mehrere Sätze mit einander verbunden werden, so werden diese gerade so gegeneinander abgewogen, wie ich dieses eben an den Füßen der Zeilen gezeigt habe. Jeder Satz hält sich in derjenigen Gegend der Stimme, die ihm nach seinem Verhältniß zu dem andern zukömmt. Die Nebensätze, wozu auch die eingeklammerten Sätze gehören, müssen immer verhältnißmäßig tiefer und schwächer gestimmt werden. Wenn der Nebensatz geendigt ist, nimmt die Stimme die vorige Stärke und Höhe wieder, so daß der Hauptgedanke durch den Vortrag herausgehoben und bemerkbar gemacht wird. Es ist unthunlich, hier alle Arten von Satzverbindungen und

deren Vortrag anzugeben. Ich nehme hier nur auf zwei Hauptfälle Rücksicht: entweder überwiegt der Verstand, oder die Empfindung in einem Satzvereine. In jenem Falle steigt die Stimme allmählig empor, und senkt sich am Schlusse wieder. Die nothwendigste Satzverbindung ist die des Schlusses, ich halte mich daher auch an ihn. Freilich wird in einem Gedichte nicht leicht das nackte Gerippe eines Schlusses vorkommen; aber mit dem Knochenbau darf der Zeichner und Maler nicht unbekannt seyn. Bei folgendem Schlusse:

Alles, was lebet, liebet;
Ich lebe,
Also liebe ich.

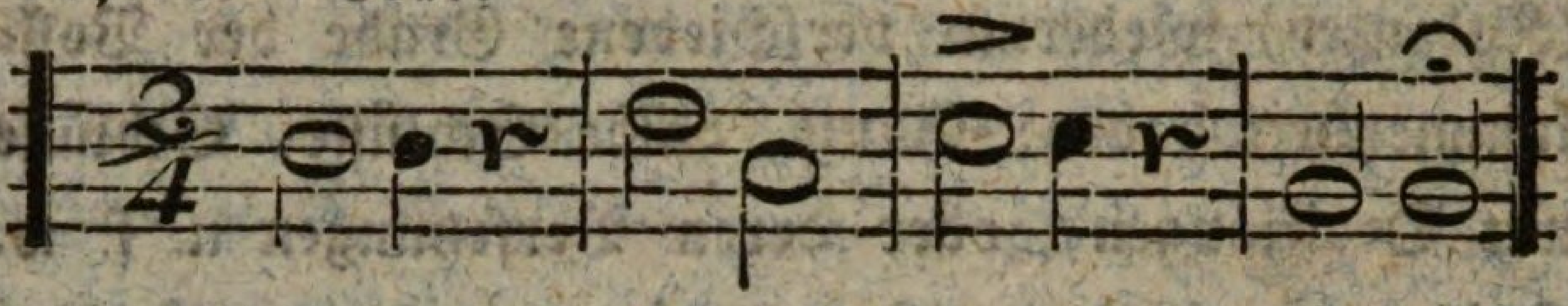
steigt der Obersatz (versteht sich im Ganzen genommen, denn lieben steht tiefer, als lebet;) der Untersatz steht, im Ganzen genommen, höher als der erste, und der Schlußsatz überflügelt die Höhe des zweiten und die Tiefe des ersten. Steigt der erste Satz von Dal zu Del, der zweite von Del zu Dil, so fällt der dritte von Dil zu Dal herab. Hiemit ist die Grundlage der Stimmführung angegeben, so wie oft die Tonsetzer mit wenig Grundtönen (Fundamentalbaß) die Ausweichung eines Stückes angeben. Diese Gegeneinanderstellung muß noch außerdem durch den Klang und Nachdruck der Stimme bemerkbar gemacht werden. Dem Tonsetzer steht ein Mittel mehr zu Gebote, das mannigfaltige

Verhältniß der Sätze auszudrücken; dies besteht eben in den Ausweichungen und Schlüssen in die verwandten Töne und Tonarten, welche Schlüsse (Kadenzen) wiederum verschiedene Grade der Vollkommenheit haben: Ganze, halbe Schlüsse, Schlüsse mit Dreiklängen, oder deren Versetzungen u. s. w. Sehr unterrichtend ist es für den Stimmkünstler, unsern sinnigen Tonsetzern auch in diesem Stücke nachzusinnen. Auf diese Schlüsse kömmt es vorzüglich bei dem vielstimmigen Gesange an, weil da doch nicht alle Stimmen gleiche Bewegung (nach oben oder unten) haben können. Ich führe hier nur des Zumsteg bekannte Tonsetzung zu dem Geistergesange: „Wolken verschweben“ an. Wenn er z. B. statt die erste Zeile des Liedes zu wiederholen, die folgenden Zeilen auf das dritte und vierte Zeitganze hätte singen lassen, so wäre seine Klangführung der Wortführung zuwider gewesen. — Erst die vierte Zeile hat einen vollkommenen Schluß — und zwar in dem obern fünften Ton; denn erst die letzte Zeile darf in der Haupttonart schließen. Auch dem einstimmigen Gesange liegen diese Tonschlüsse zum Grunde; doch hat er mehr Aehnlichkeit mit dem bloßen Stimmen, als der vielstimmige Gesang. Der ungebundene aber (Recitativo) kommt jenem auch in dieser Hinsicht noch näher und ist daher vorzüglich zu beachten.

Obiges Schlußgerippe, dichterisch mit Fleisch

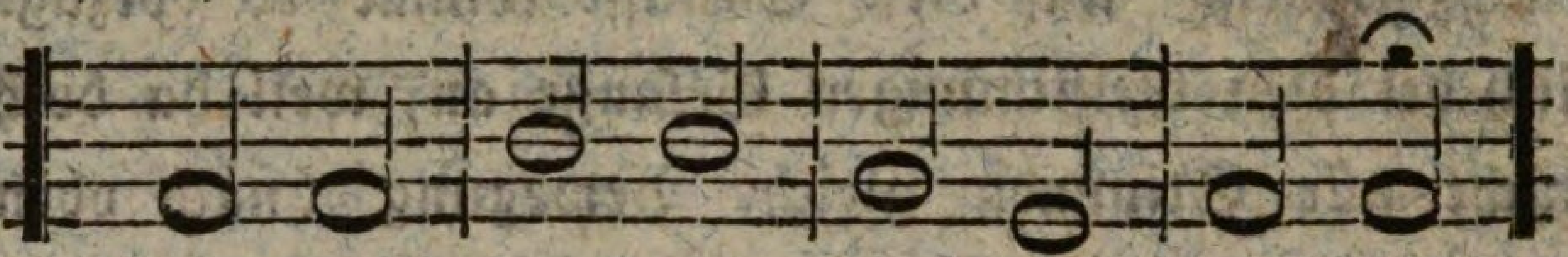
und Haut angethan, würde ohngefähr so in Stimme zu setzen seyn:

Gehend. Stark.



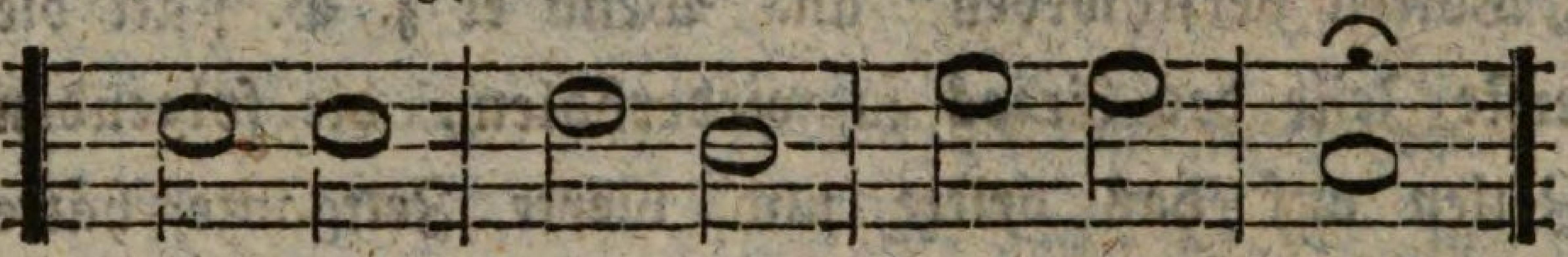
Al = les was da le = bet, liebet,

Schwächer und schneller.



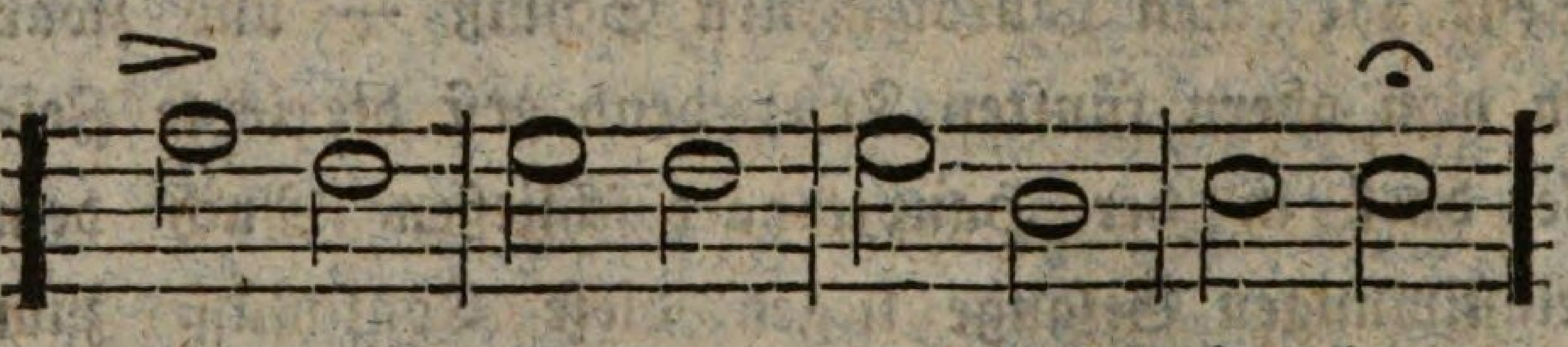
Weil die Lie = be Freuden gie = bet,

Stark und langsam.



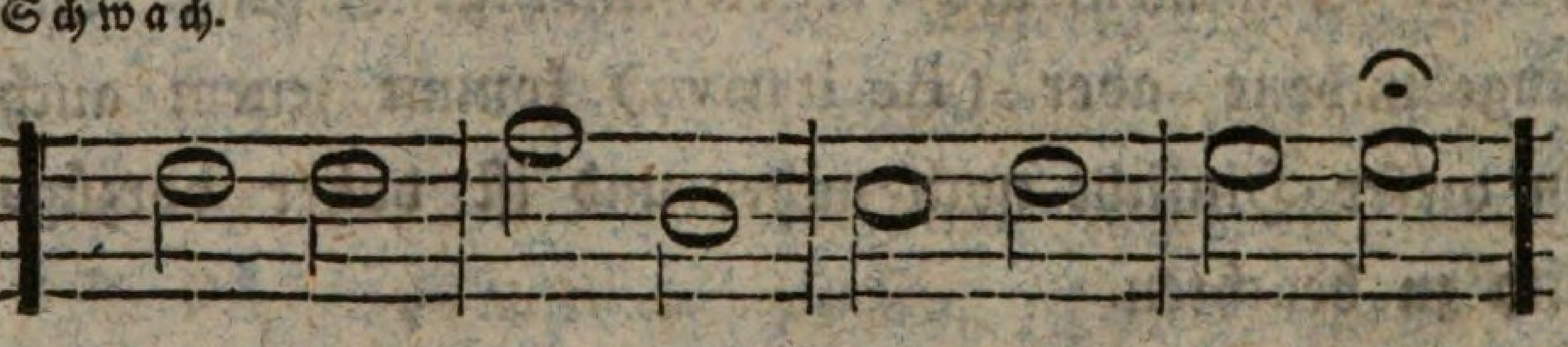
Al = les herzt und küs = set sich:

Halbstark.

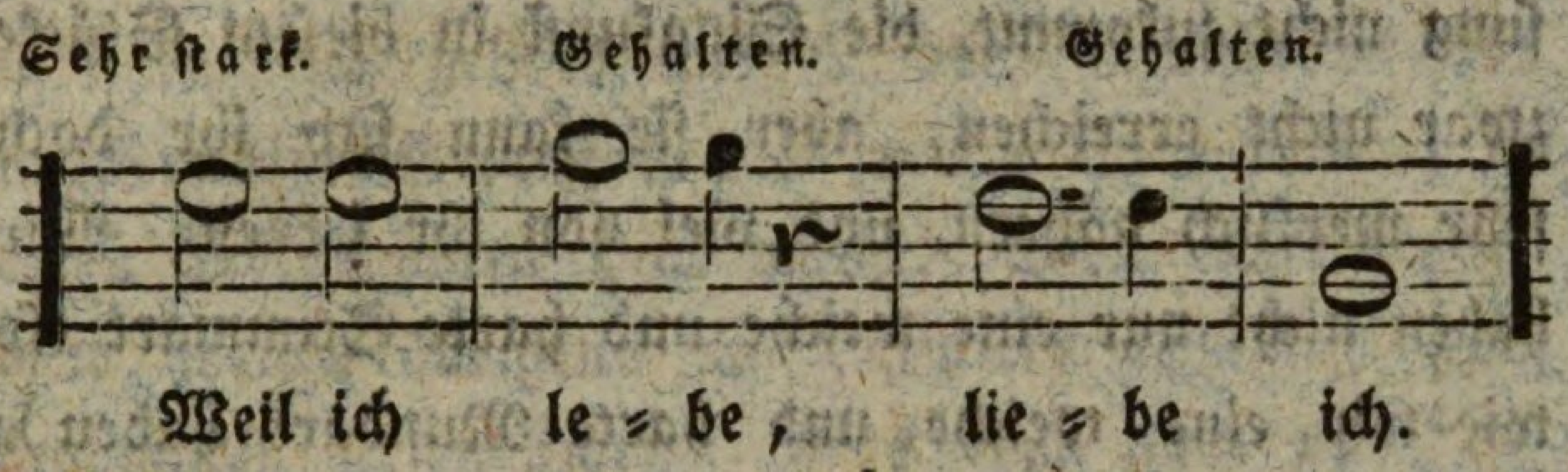


Ich auch freu = e mich des Le = bens,

Schwach.



Le = be wahr = lich nicht ver = ge = bens;



Dies wird hinreichend an die Hand geben, wie man auch andere Zusammenstellungen der Sätze oder Zeilen, richtig stimmen müsse. Hiebei ist nur noch zu bemerken, daß der Ton der Stimme schon anzeigen muß, ob der Satz in das Denkfach der Nothwendigkeit, der Wirklichkeit, oder der Möglichkeit gehört. Sätze der letzten Art machen schon den Uebergang zu den Empfindungssätzen. Fragesätze, z. B. senken sich nicht am Ende, sondern sie steigen und lieben, auch bei der Tonsetzung, einen unvollkommneren Schluß. Die Empfindungssätze theile ich, im Allgemeinen, in lustige und in traurige. In dieser Hinsicht stehen der Tonkunst und dem Gesange treffliche Ausdrucksmittel zu Gebote. Bei der Klangfolge für die Freude die Fortschreitung in ganzen Tönen und reinen Tonweiten, für die Trauer die Fortschreitung in halben Tönen, verminderten und übermäßigen Tonweiten; — bei der Klangvereinigung aber für die Lust die harte Tonart mit dem harten Dreiklange, und reine wohlhällige Klangvereine; für die Trauer die weiche Tonart und mißhällige Klangvereine. Die Stimmkunst kann, da ihr die Klangmes=

sung nicht zukommt, die Singkunst in diesem Stücke zwar nicht erreichen, aber sie kann sich ihr doch sehr merklich nähern, und viel von ihr lernen. Wir haben nicht nur eine weiche und harte Stimmart (so wie wir eine weiche und harte Mundart haben); sondern können durch die Stimme alle Gemüthsstimmungen und Gemüthsbewegungen aufs lebendigste ausdrücken: Freude, Kummer, Furcht, Hoffnung, Verlangen, Abscheu, Sehnsucht, Bangigkeit, Trotz, Hingebung, Zorn, Rührung, Härte, Mitleid, Grobheit, Zärtlichkeit. Eigenes Gefühl, Beobachtung der kunstlosen Schöpfungsmenschen und nächstdem mündlicher Unterricht müssen hiebei das Meiste thun. Unsere gemüthliche Sprache ist übrigens außerordentlich reich an Bezeichnungen für die verschiedenen Gemüthszustände. Der erforderliche Ausdruck z. B. weinerlich, nachdenkend, gerührt 2c. wird jedesmal über die Zeichenstaffel gesetzt.

Ich komme nun auf die Bewegung. Auch diese befördert erstlich die Verständlichkeit und zweitens den Gefühlsausdruck. Was das erste anbelangt: so wird das Verhältniß der Zeilen und Sätze durch das längere oder kürzere Einhalten am Ende jeder Zeile bemerkbar gemacht. Die verschiedenen Unterscheidungszeichen, Strichlein, Tipp oder Tippel, Doppeltipp, Strichtipp, erfordern um so längeres Einhalten, je geringere Verbindung der Sätze sie anzeigen. Der Tipp erfordert den längsten Halt u. s. w.

u. s. w. Es gehört mit zu den Eigenheiten des ungebundenen Gesanges, daß er am Ende jeder Zeile einen unbestimmten Halt macht. Viele ächte Volkstöne, welche übrigens an Zeitmaaß gebunden sind, beobachten diesen Halt. Dies thun auch die Töne der Lieder, welche von der Gemeinde in den christlichen Gotteshäusern gesungen werden, welche zwar nicht an genaue Zeitmessung, aber doch an Ordnung in der Zahl der Sprachdrücke gebunden sind, und welche oft, wenigstens durch die begleitende Orgel, mehrstimmig und tonspielig werden. Bei den gebundeneren Gesangstücken werden auch diese Einschnitte gemessen, und gewöhnlich von dem begleitenden Tonspiel durch Zwischenspiele ausgefüllt. Beim Stimmen hat man, in Bezug auf diese Halte, noch mehr Freiheit, als beim ungebundenen Singen. Man kann sich dem besondern Sinne mehr anschmiegen. Wenn das Zeilengebund mehrere Abtheilungen, Stollen, hat; so muß am Ende einer solchen etwas länger, am Ende des Gebunds noch länger, und, beim Liederverein, am Ende eines Liedes am längsten eingehalten werden. Das Zeichen für den unbestimmten Halt ist 𝄐.

Dies betraf das Schweigen. Beim Stimmen selbst kommt die Geschwindigkeit und die Zeiteintheilung in Betracht. Ich nehme nicht einen äußern, sondern einen innern, vom Leben des Menschen herge-

nommenen, Maaßstab der Geschwindigkeit an: nämlich den Aderschlag eines Erwachsenen in ruhiger Verfassung. Ich habe bemerkt, daß das ruhige, ordentliche Gehen mit diesem Aderschlage gleichen Schritt hält. Auf das ordentliche Zeitmaaß von vier Vierteln gehen vier solcher Schritte, und diese nehme ich als das Zeitganze an, dessen Zeichen eine runde Gestalt ohne Strich ist. Hienach lassen sich leicht die andern Zeitabtheilungen bestimmen. Wirklich finde ich, daß der Gesang der christlichen Gemeinden bei uns diese ordentliche Bewegung beobachtet. Nur habe ich am Thüringer Walde bemerkt, daß in den tieferen Gegenden, der Gesang der Gemeinde um ein merkliches träger war, und immer schneller wurde, je höher die Gemeinden auf den Gebirgen lagen; so wie denn diese Gebirgsbewohner überhaupt viel lebhaftere, aufgeweckte Köpfe und die Niederländer gegen sie Schlafmützen sind. Kein Wunder, wenn mit Tyrolern nicht so leicht fertig zu werden ist, als mit den guten Holländern; doch dies liegt außer dem Wege. — Gehend (Andante) also ist die ordentliche Bewegung; der höhere Grad der Geschwindigkeit ist laufend (corrente), welcher Ausdruck besser ist als munter (allegro), indem dieser nur mittelbar auf die Zeit geht; der höchste Grad ist rennend (presto). Der erste Grad der Langsamkeit nach gehend, ist schleichend (Adagio) gemächlich gehend, und der höchste Grad ist

schleppend (largo). Mittelgrade werden durch den Zusatz Sehr, Ein wenig ausgedrückt, z. B. Sehr laufend, Ein wenig schleichend. Bei einem höheren Grade verdoppelt sich immer die Schnelligkeit oder Langsamkeit. In einem laufenden Stücke dauern also zwei Zeitganze so lange, als ein Zeitganzes in einem gehenden; und in diesem dauern zwei eben so lange, als eines in einem schleichenden Stücke. Man hat in Deutschland Zeitmesser erfunden zum Behufe der Spielkunst. Diese mögen für künstliche und aufführende Ton- und Gesangsstücke recht zweckmäßig seyn. Da muß die Stimmung des Einzelnen sich unter das allgemeine Gesetz fügen. Allein jene Triebwerke selbst müssen erst der menschlichen, lebendigen Bewegung gemäß gestellt werden, und der Künstler soll, besonders beim einzelnen Vortrage, so wenig als möglich, einem todten Triebwerke gleichen. Es bleibt also immer bei meinem Eintheilungsgrunde, und schadet nicht, wenn wir dasselbe Stück, nach Stimmung und Blutlauf, wie ohnehin zu geschehen pflegt, bald etwas geschwinder, bald etwas langsamer nehmen, ja, der Ausdruck gewinnt nur dadurch. Je gebundener das Lied, desto langsamer und gemessener der Vortrag im Tonspiel, im Singen, im Stimmen. Der freie Gesang nähert sich dem Sprechen, auch durch die schnellere Aussprache der Drücke (meist in Achteln und Sechzehntheilen). Ueberhaupt sind die Bezeichnungen des

Gefühlausdruckes und der Bewegung vorzüglich für den gebundenen Gesang und das gebundene Stimmen berechnet. Der ungebundene Gesang hält sich gewöhnlich an keine bestimmte Tonart, legt immer die ordentliche Bewegung zum Grunde. Auch fällt bei ihm, wessen ich hier noch erwähnen mußte, die Verschiedenheit der Bewegung in gerader und ungerader Zeiteintheilung weg; es liegt immer die gerade Eintheilung zum Grunde, da das ungebundene Lied selbst jene Verschiedenheit der Bewegung nicht beobachtet. Alles dieses leidet Anwendung auf die Stimmkunst. Beim Vortrage kommt in den Stücken selbst noch die Beschleunigung und Zögerung vor, welche durch die Ausdrücke, immer schneller, immer langsamer, beschleunigend, zögernd, ausgedrückt werden.

Vom Stimmen der Wechsellieder,

anderwörtlich Liedervereine, und vom Unterschiede zwischen erzählendem und rednerischem Stimmen.

Was die Verbindung mehrerer Lieder betrifft, so muß am Anfange jedes neuen Liedes angegeben werden, ob es frei oder gebunden vorgetragen wird, und vorzüglich im letzten Falle, muß Stimmart, Zeiteintheilung, Gefühlsausdruck und Bewegung für das ganze Stück angegeben werden. Möchte man sich doch, auch in der Tonkunst, hiezu und auch sonst überall, deutscher Kunstausdrücke bedienen, um so mehr, da die fremden italienischen in den meisten Fällen nicht verstanden oder übersehen werden! Wir Deutschen haben uns doch wohl das Recht dazu erworben, leiden auch an Ausdrücken nicht Mangel.

Das ganze Stück wird, je nachdem darin ein weibliches, sanftes, oder männliches, kräftiges Wesen herrscht, höher oder tiefer gestimmt. Die ungebundenen, unbefangenen Lieder werden in Dal gestimmt. Durch eine 3, die man auf die gehörige Linie setzt, wird die herrschende Stimmstufe angegeben. Diese kann jedoch im Laufe des Stücks verändert werden. Eben so wird, wie in der Tonkunst,

zu Anfange die herrschende Zeitart angegeben. Der herrschende Gefühlsausdruck und die herrschende Bewegung wird durch Worte angezeigt.

Wenn in dem Wechselgesange der erzählenden Art verschiedene Personen redend eingeführt werden, in welchem Falle der Tonsetzer bald männliche, bald weibliche Stimmen, und zwar entweder höhere oder tiefere, hören läßt; kann der Stimmer auf eine ähnliche Art unter den fünf Hauptstimmstufen die schicklichste wählen, aber vor Verstellung der Stimme, und Erzwingung einer höheren oder tieferen, als ihm angemessen ist, muß er sich hüten. Dies grenzt ans Possenhafte und mag allenfalls bei Drathpuppenspielen hingehen. Dies gilt auch, wenn Wechselgesänge der unterredenden Art ein und dieselbe Person abstimmen will. Dazu sind eigentlich immer mehrere Stimmer, oder mehrere Sänger erforderlich.

Ueber den Unterschied zwischen freiem und gebundenem, anderwörtlich, zwischen erzählendem und rednerischem Stimmen habe ich bisher schon Manches, und zwar das Nöthigste gesagt. In der Ausübung sind sie überhaupt nicht so streng geschieden. Der Hauptunterschied ist immer, daß bei der Erzählung der Dichter und also auch der Stimmer und Sänger selbst unbefangen bleibt, sein eignes Ge-

fühl, seine Leidenschaft nicht sichtbar wird, und also der ganze Vortrag eine gewisse Mäßigung und Ruhe beobachten muß; daß hingegen bei der Rede und dem Redegedichte eigne Gedanken und Gefühle ausgesprochen werden, der Vortrag also auch selbstischer, lebendiger und befangener in und von dem Dargestellten ausfallen muß. Es ist bekannt, daß auch die Sprache der Erzählung schlicht, die der Rede aber künstlich ist und seyn muß, und auch das macht das Erzählungsgedicht dem ungebundenen Gesange, das Redegedicht aber dem gebundenen ähnlich. Was für den gebundenen Gesang das begleitende Tonspiel ist, welches äußerlich hinzukömmt: das ist für das gebundene Stimmen das Geberdenspiel, welches äußerlich den Gefühlsausdruck erhöht, und mit dem Gefühle selbst lebendiger wird. Dieses schlägt in die sichtbaren Künste hinein, und ich übergehe es hier, so wie ich von dem begleitenden Tonspiele nicht gehandelt habe.

Es giebt aber kein Erzählungsgedicht von einigem Umfange, das nicht gefühlvolle Stellen und selbst längere oder kürzere Reden der Geschichtspersonen enthielte, und sich so, indem es das rednerische Wesen in sich aufnimmt, dem Unterredungsgedichte näherte. Eben dies gilt von Erzählungsliedern. Da muß denn natürlich auch die Lebendigkeit des Vortrags steigen und sich dem rednerischen

nähern. Andererseits herrscht oft in den Redege=dichten, oder in den gebundenen Liedern mehr die ruhige Betrachtung als die Empfindung; besonders in den Lehrgedichten, wo der Verstand überwiegt, wird oft Fremdes beschrieben, erzählt, nur in Be=zug aufs eigne Ich; und dann muß begreiflicher Weise auch der Vortrag weniger tonspielig seyn.

Auch der Stimmkünstler muß, wie jeder Ande=re, die Schöpfung belauschen; vorzüglich Kindern und rohen Menschen muß er seine Kunst ablernen. Da vernehme er, in welche Töne das Entsetzen, das freudige Erstaunen, der Zorn, das Entzücken aus=bricht; in welche Töne die Klage, die schmeichelnde Bitte, die Drohung, die Zärtlichkeit, die Verach=tung, und jede andere Aufwallung des Gemüthes sich ergießt! Da beobachte er, wie die Stimme von der inneren Bewegung des Gemüthes nur getragen zu werden scheinet; wie bei aufgebrachtem Blute die Stimme hinaufgetrieben, die Bewegung beschleunigt wird; wie, wenn der Mensch außer sich kommen will, auch die Stimme auf= und abhüpft, und keine Ordnung der Bewegung zu kennen scheint; wie der Beängstigte kaum zu Athem, und schwerer zum Re=den kommen kann! Hier fasse er nicht bloß den Ausdruck der Leidenschaft in ihrer höchsten Stufe auf, sondern, was viel schwerer ist; er lerne das Entstehen, Verschwinden, die Uebergänge von einer

Stufe zur andern, und von einer Leidenschaft zur andern, kennen!

Dabei suche sich der Stimmkünstler, wie der Dichter und Sänger, mit dem Wesen der deutschen Sprache immer vertrauter zu machen. Und zwar muß diese Sprachforschung durchaus geschichtlich seyn; denn unsere Sprache ist eine lebendige, schöpferische Sprache. Bei Sprachgemengseln, wie die romantischen sind, geht es vielleicht an, und mag, um ihnen wenigstens äußeren Bestand zu geben, gut seyn, daß sich eine Gesellschaft von Gelehrten hinsetzt, und für ewige Zeiten beschließt und ausmacht: das soll unsere Sprache seyn, so viel Wörter soll sie haben, in diesen Formen sich bewegen! Bei uns wäre so etwas thörigt, und unmöglich. Die deutsche Sprache muß bei unserer Jugend allem Sprachunterrichte zum Grunde gelegt werden, nicht nur weil sie Muttersprache, sondern eben weil sie ursprüngliche, lebendige, schaffende, nicht todte Sprache ist. Wer zeigt beim Unterrichte nicht lieber lebendige Pflanzen vor, wo möglich an der Stelle, wo die Schöpfung sie hervorbrachte, als getrocknete Kräuter, oder gar nur Kupferstiche davon? Und zwar den ganzen Sprachstamm, nicht bloß einzelne Zweige davon, muß die Jugend nach und nach kennen lernen; und die Erlernung der

Sprache muß, wie ich oben gezeigt habe, mit der Stimmkunst immer gleichen Schritt halten.

Eben weil unsere Sprache ein lebendiges Wesen ist, muß zu der todten Lehre die lebendige Anschauung hinzukommen. Ich konnte keine erschöpfenden, sondern nur leitende, Vorschriften über die Sprachwägung geben; noch weniger läßt sich die Betonung und Bezeitung ganz in allgemeine Gesetze bannen. Jede besondere Sprachschöpfung hat, außer der allgemeinen, eine besondere Nothwendigkeit in sich, von deren Gefühl der Dichter, Stimmer und Sänger durchdrungen seyn muß, um das Rechte zu treffen. Wie ein Lied von verschiedenen Meistern verschieden in Töne gesetzt, sangbar gemacht wird, so werden und müssen verschiedene Stimmer dasselbe Gedicht oder Lied auch verschieden herstimmen. Nach ihrer Wesenseigenthümlichkeit, nach ihrer augenblicklichen Stimmung werden sie das Sprachkunstwerk verschieden auffassen und verschieden wiedergeben.

Indem sich die Sprache zum Gesange erhebt, wird sie zu einem neuern, schöneren Leben verwandelt. Der Keim des spätern Seyns liegt in dem früheren, der Keim des Singens liegt im Stimmen. Um gut zu singen, muß man stimmen können, und ein vollendeter Stimmkünstler darf

des Gesanges nicht unkundig seyn. Der genaue Zusammenhang beider Künste muß, nach meiner Darstellung, Jedem in die Augen fallen. Ich behaupte daher, daß nicht nur die Stimmkunst, sondern auch, wovon man leider abgekommen ist, die Singkunst ein wesentlicher Theil des Jugendunterrichts seyn müsse.

Je tonspieliger der Gesang wird, desto mehr geht in demselben die freie Dichtkunst als solche unter. Der Tonsetzer kann dem Liede eine beliebige Bewegung geben, kann eine gerade oder ungerade Zeiteintheilung wählen. Er kann Worte nach Gefallen, und mit verschiedenem Ausdrucke, wiederholen, kann sie vom Tonspiel mannigfaltig begleiten und unterbrechen lassen. Das sind freilich herrliche Mittel des tonspieligen Ausdrucks. Aber oft geht in dem vortrefflichsten, gebundenen Gesange der ursprüngliche Bau, der Klang und die Bewegung des Bars oder Liedes ganz verloren. Die einfachen volksmäßigen Töne oder Gesangsweisen thun dem eigenthümlichen Bau und Ausdrucke des Bars oder Liedes noch am wenigsten Eintrag. Die Dichter müssen es uns indessen vorzüglich Dank wissen, wenn wir eine Art des Vortrags in Aufnahme zu bringen suchen, welche recht eigentlich die dichterische genannt zu werden verdient, und sie selbst müs-

sen die Stimmkunst nach Kräften fördern, durch welche ihre Kunst erst in das rechte Licht und in Kraft gesetzt wird.

Die heiligen Reden, welche Kunstwerke seyn, oder ihnen doch gleichen müssen, dürfen gleichfalls nicht auf gemeine Weise gesprochen, sondern sie müssen gestimmt werden. Doch von der Anwendung der Künste zur heiligen Feier werde ich in einer folchen Abhandlung weitläuftiger handeln.

Fünfte Abhandlung.

Ueber die drei Dichtarten, und die drei Alter der deutschen Dicht- und Sänger-kunst.

Ueber die drei Dichtarten, und die drei Alter der deutschen Dicht- und Sängerkunst.

So wie ich von dem eigenthümlichen Wesen der deutschen Sprachschöpfung ausging, um den Bau deutscher Lieder zu lehren, so muß ich von der Eigenthümlichkeit der deutschen Geistesschöpfung ausgehen, um das Innere deutscher Gedichte und Lieder, d. h. die Dichtung selbst wissenschaftlich darzustellen.

Diese innere Schöpfung ist, wie jene äußere, eine ursprüngliche, eigenthümliche; aber auch sie wurde in dem Fortgange der Zeit durch fremdes Wesen verfälschet und verunstaltet. Die Geschichte der deutschen Sprache und Dichtung ist Eins mit der Geschichte des deutschen Volkstammes selbst. Viele haben von der schöpferischen Volksbildung, so wenig, als von der Sprachschöpfung, eine Anschauung; sie wissen nicht, was das heißet: deutsch. Diesen zum Besten folgendes:

Die Schöpfung liebet die Mannigfaltigkeit. Die Menschheit zerfällt nicht nur in das männliche und

weibliche Geschlecht, durch welche Gattungen die Begattung, die Fortpflanzung möglich wird; sondern durch die verschiedenen Erdgürtel und Erdtheile entstehen wiederum verschiedene Menschenarten, Menschenschlage, (Raçen). Wir gehören zu dem Kaukasischen Schlage. Nach den Begrenzungen der Länder durch Flüsse und Gebirge entstehen sodann verschiedene Stämme, (die Einzelwesen der Menschheit, Leutes). Ein solcher Stamm ist immer als eine große Blutsverwandtschaft anzusehen, meist wegen gemeinschaftlicher Abstammung von einem Stammvater, wenigstens wegen Verschwägerung und Blutsvermischung. Unser Stammvater heißt Teut, wir heißen nach ihm Teutische. Ein Volksstamm zerfällt meist in zwei Gattungen oder Geschlechter (vielleicht weil jedes Land ein Ober- und ein Unterland hat, oder weil auch hier der Gegensatz des Männlichen und Weiblichen sich zeiget). Bei den Griechen, deren Stamm, so wie der persische und indische wahrscheinlich ein sehr naher Verwandter des unsrigen ist, finden wir das Dorische und das Jonische, bei uns das Oberdeutsche und Niederdeutsche. Demgemäß giebt es auch eine oberdeutsche und eine niederdeutsche, eine harte und eine weiche Sprachgattung.

Aeußere Feinde zwingen die Menschen zusammenzuhalten. Machen die Menschen, welche zu Einem Stamme gehören gemeinschaftliche Sache, so entste-

entsteht ein Volkstamm, ein Stammvolk. Sämmtliche Deutsche, als Feinde der Römer betrachtet, sind ein solcher Volksstamm. Ihre Verbindung war kriegerisch, daher der Name **Germanen**. Durch diesen Namen drücken wir auch noch jetzt am besten die Vereinigung aller der deutschen Völker aus, welche Tacitus nennet, und welche vor Karl dem Großen auftreten.

Wird der Völkerstamm zahlreich, und werden Theile desselben durch Gebirge, Meere und Flüsse getrennt, so entstehen Volkszweige z. B. Hessen, Friesen, Angeln, Schweden, Dänen, u. s. w. Den Volkszweigen entsprechen die Mundarten. Halten die, welche von Einem Hause, von einem berühmten Ahn, abstammen, wie billig, zusammen, so entstehet ein Hausgeschlecht, ein Hausstamm. Eine Magen- oder Sippschaft (das Einzelwesen für den Volkstamm), z B. das Stammhaus der sächsischen Fürsten. Bei dem Hausstamme stellen Schwert- und Spillmagen, Blutsverwandte und Anverwandte, die beiden Gattungen vor. Verzweiget sich aber die Blutsverwandtschaft, so entstehen Hauszweige, wobei Haupt- und Seitenlinien unterschieden werden, z. B. der Hauszweig der Ernestinischen und der Albertinischen Linie. Aus den Hauszweigen entstehen die einzelnen Häuser, z B. die verschiedenen Herzoglich Sächsischen Fürstenhäuser, Weimar, Gotha, Coburg u. s. w.

Der Schöpfer will, daß, was er verbunden hat, der Mensch nicht scheide, und daß, was er gesondert hat, der Mensch nicht vermische. Menschen von einem Schlage, Stamme und Zweige, sollen zusammenhalten. Menschen von verschiedenem Schlage und Stamme, als Neger und Weiße, sollen sich nicht fleischlich vermischen. Schon Tacitus tadelt, daß ein Volk von deutschem Stamme sich durch Vermischung mit Sarmaten verunehret und verunstaltet habe. Juden, Griechen, Römer und Deutsche hielten, so lange sie der Schöpfung treu blieben, viel auf reine Abstammung, und die Tugend wurde dadurch sehr gefördert. Die edlen deutschen Hausstämme sind an Leib und Geist und Lebensart den alten Deutschen noch am ähnlichsten. Deutsche Fürsten sollten nur deutsche Fürstentöchter heirathen.

Nicht jedes Volk ist ein Stammvolk, das französische z. B. nicht, es hat daher auch keine unverfälschte Stammsprache. Selbst viele deutsche Völkerschaften (Theile eines Volkes) sind nicht als Volkszweige anzusehen, z. B. die Franken, Sueven, Saxen; sie erhielten auch ihren Namen nicht von einem Stammvater, sondern von ihrer Lebensart, ihren Waffen. Die Herrschaft, das Zusammenhalten, stimmt nicht immer, wie es eigentlich seyn sollte, mit der Abstammung überein. Das deutsche

Reich, welches sich nach Karls des Großen Zeit bildete, umfaßte nicht alle deutsche, germanische Völkerschaften. Neben dem deutschen Reiche entstand ein dänisches, schwedisches Volk u. s. w. Aus besonderen Mundarten wurden besondere Sprachen. Doch wir blieben das Hauptvolk und heißen vorzugsweise Deutsche. Das deutsche Reich enthielt auch undeutsche Völker, z. B. die Böhmen. Man unterscheide also geborne Deutsche, Deutschländer, und Deutschreicher, mit andern Worten: Deutsche von Geblüt, Einwohner des deutschen Landes, und Unterthanen des deutschen Reiches. Deutschreicher giebt es nicht mehr, aber Deutschländer, und Deutsche von Geburt. Um mächtigen Nachbaren gewachsen zu seyn, mußte einst ein deutscher Volkszweig, ein deutsches Hausgeschlecht herrschend, und ein Mann aus diesem, Herrscher über das Ganze werden. Bei solcher Gelegenheit haben manche deutsche Fürsten heutiges Tages unerhörte Großmuth, Weisheit und Vaterlandsliebe bewiesen. Ein Bund aus Völkern verschiedener Abstammung, Sprache und Sitte kann, als ein bloßes Machwerk, einem verbündeten Stammvolke, das wirklich frei seyn will, auf die Dauer nicht widerstehen. Dieß lehren unzählige Beispiele der Geschichte, nicht bloß das der alten Griechen und Perser. Die Nachkommen der römischen Väter haben die Welt besiegt.

Wie die Söhne aus dem väterlichen Hause in die Welt, so treten die herangewachsenen Volksstämme in die Weltgeschichte ein. Der deutsche Stamm tritt als ein siegreicher Held auf. In diesem jugendlichen Heldenalter nun herrschte die erzählende Dichtart, die Scalldschaft und Bardenheit (Bardonnihaed). In dem Kampfe mit der Welt erwarben sich die Deutschen Erfahrung und Weltkenntniß, sie nahmen die Ergebnisse der gesammten Weltbildung in sich auf, machten fremde Schätze zu ihrem Eigenthume, die deutsche Kraft vermählte sich mit der südlichen Milde, die Deutschen nahmen ein gesetztes, männliches Wesen an. Und so folgte auf das Uralter, auf das Alter der unvermischten Eigenthümlichkeit, das Alter der Liebe, das Mittelalter, in welchem die rednerische Dichtart herrschte, und der Minne- und Meistergesang. Hierauf wurde durch den dreißigjährigen Krieg das deutsche Hauswesen zerrüttet, und nachher wurde die deutsche Einheit und Eigenthümlichkeit sehr beeinträchtiget. Man lebte weniger selbst, als man fremdes Leben nachahmte und darstellte. Das Schauspiel kam auf, es herrschte eine Vermischung von erzählender und rednerischer Dichtart, von gebundenem und ungebundenem Gesange. Also nennen wir dies Alter mit Recht das letzte, schwankende, gemischte Alter, das Bühnenalter, das Alter der unterredenden Dichtart, des aufführenden Gesanges. Und hie-

mit hat der deutsche Geist einen Kreislauf der Bildung vollendet. Die Auflösung hat sich gezeigt, im Geistigen, wie im Leiblichen oder Weltlichen, und gegenwärtig wird in jeder Hinsicht gearbeitet an der Grundlage zu einem neuen Bau.

Wie kein Volk in seiner Bildung so viel Aehnlichkeit mit uns Deutschen hat, als das Griechische, so finden wir auch bei den Griechen diese drei Kunstalter. In dem Heldenalter steht Homer unserem Nibelungenliede, dem König Rother, dem Kerlingenliede u. s. w. gegenüber. In dem rednerischen Alter finden wir, daß wie bei uns das Christenthum, so bei den Griechen morgenländische und ägyptische Weisheit gleichfalls eindrang, woraus das Pythagorasthum sich bildete. Nur daß dieses der griechischen Volkseigenthümlichkeit weniger schadete. Die griechische Weisheitsblüthe ist durch das Platonenthum und die vom Aristoteles ausgegangene Scholastik auch mit dem Christenthume und dadurch mit dem Germanenthume verschmolzen worden. Auch bei den Griechen stehen im rednerischen Alter die Sänger der Liebe und des Scherzes wie Anakreon, den ernsten und heiligen Sängern, wie Pindar, gegenüber, gleich wie bei uns die Minnesänger gegenüber stehen, oder eigentlich vorangehen, den Meistersängern, welche letztere an Feiertagen in den Gotteshäusern sich hören ließen, und zu wel-

chen alle, auch späteren, Sänger geistlicher Lieder mit Bill gerechnet werden. Was endlich das Bühnenalter betrifft, so finden wir auch bei den griechischen Trauerspieldichtern Spuren der Lebensauflösung in jeder Hinsicht, besonders im Euripides; nur daß die Griechen auch in diesem Alter mehr Selbstständigkeit zeigten.

Noch einige Bemerkungen über jedes Alter, jede Dichtart insbesondere, sowohl in Beziehung auf den Gehalt, die Dichtung selbst, als auf die Gestaltung!

Dichtung und Glaube sind ursprünglich Eins und die Verwandlungen der Dichtung hängen mit denen des Glaubens und der Weltweisheit zusammen. Ich habe bemerkt, daß noch jetzt junge Dichter von Geist gewöhnlich mit geistlichen, oder seherartigen Liedern anfangen, worin sie, der Form wenig achtend, ihre Anschauung des Weltalls aussprechen. Die Deutschen, als ein Stammvolk, haben auch ihren ursprünglichen Glauben, ihre eigenthümliche Volksdichtung. Obgleich die von Karl dem Großen gesammelten Bardengesänge verloren gegangen sind, so fehlt es uns doch nicht an Angaben, um uns von der deutschen Bardenheit eine Vorstellung zu machen. Sie fällt nämlich im Wesentlichen mit der Scalldschaft zusammen, von der wir noch

so Vieles übrig haben, und zu der gewissermaßen auch der Barde Ossian gerechnet werden kann. Die beiden Edda (Schöpfungsbücher) geben uns über den geistigen Urstoff der undeutschen Dichtung, über die deutsche Sagenlehre, das helleste Licht. Sie belehren uns nicht blos über den Gehalt, sondern zeigen uns auch die Gestalt der ältesten deutschen Gesänge, zeigen uns die ersten Anfänge des deutschen Liederbaues. In Hinsicht auf Liederbau sind auch die alten Uebersetzungen der Lebensbeschreibungen Jesu für uns äußerst merkwürdig; denn sicher hatten die Bardenlieder keine andere Gestalt. Die vorhandenen wunderschönen deutschen Heldenlieder, welche an das Mittelalter gränzen, oder in dasselbe fallen, z. B. König Rother, das Nibelungenlied, das Kerlingenlied, werfen gleichfalls auf die Bardendichtung das helleste Licht. Zwar enthalten sie keine, oder wenige Göttersagen, aber doch altdeutsche Heldensagen, und zeigen uns die Art, wie solche behandelt und dargestellt wurden. Das Kerlingenlied, das schon christlich-deutschen Geist athmet, ist wegen der altdeutschen bardenmäßigen Gestalt, das Nibelungenlied zugleich wegen des reindeutschen Inhaltes für das Bardenalter merkwürdig. Beide Gedichte gegeneinander gehalten, stellen zugleich den, durch das ganze Mittelalter herrschenden Gegensatz des geistlichen (christlichen) und weltlichen (deutschen) Lebens dar.

Was die äußere Gestalt, den Bau der Bardenlieder betrifft, so ist davon schon gehandelt worden, wo die Rede war von der ungebundenen Sangesart. In Hinsicht auf die innere Gestaltung, auf eigentliche Erzählungskunst ließe sich viel Merkwürdiges sagen, als zum Beispiel, in wieferne die altdeutschen Lieder, den homerischen gleichen, oft auffallend gleichen, und doch andererseits auch wieder ihr Eigenthümliches haben. In einer Abhandlung über das Kerlingenlied habe ich selbst Manches hierüber vorgebracht, und ich bin überzeugt, daß in der Folge solche Vergleichungen die gelehrten Ausleger der altdeutschen Lieder sowohl, als der altgriechischen vorzüglich beschäftigen werden. Taubmanns kluger Kopf und richtiger Sinn bewährt sich auch dadurch, daß er vor Jahrhunderten schon that, worauf wir jetzt erst wiederkommen. In einer Ausgabe der Aeneide Virgils zeigt er seine Bekanntschaft mit altdeutschen Gedichten. Was aber die altdeutsche Sagenlehre an sich betrifft, so werde ich gewiß nicht der Einzige seyn, der sie zum Gegenstande der sorgfältigsten Forschung machen wird. Auch ist vorauszusetzen, daß jeder gebildete Deutsche die Edda in der Ursprache gelesen habe, und also mit jenen Sagen wenigstens geschichtlich vertraut sey.

Das Mittelalter, das Alter des Minne- und Meistergesanges, braucht weniger erst aus der Dun-

kelheit hervorgezogen zu werden. Ueber das Eigenthümliche des Minne- und Meistergesanges und die Verschiedenheit eines jeden von beiden, haben, wie ich eben aus Zeitungen ersehe, noch jüngst gelehrte und scharfsinnige Männer geforscht und gestritten. Die Lehre vom Baue solcher Lieder ist oben wissenschaftlich begründet worden. Ueber die innere Gestaltung und den Inhalt kann noch viel Neues und Schönes gesagt werden. Wie im erzählenden Gedichte Alles veräußert, Alles sinnlich, gegenständlich und bildlich dargestellt wird, so spricht sich dagegen in dem rednerischen Gedichte, das Innerliche, die Selbstigkeit, das Gemüth aus.

Wie Vielheit und Einheit in der Allheit, so erscheint die erzählende und die rednerische Dichtart vereinigt in der aufführenden, und so umfaßt das Bühnenalter die beiden vorigen. Vom Glauben gehet die Dichtung aus, und die dichterischen Verwandlungen werden durch die Seher eingeleitet. Für Menschen dieser, also der höchsten Art, haben wir bisher fast keinen Sinn gehabt. Sie treten unter uns, wir erkennen sie nicht, verkennen sie; sie verschwinden und wir fragen, was sie denn eigentlich gethan haben? Aber ihr Thun ist nicht von dieser Welt; sie stiften ein Werk, hinterlassen keine Werke. Sie sind weder große Wissenschaftler, noch große Künstler; sie richten weder Lehr- noch Kunst-

gebäude auf; aber sie streuen himmlische Saamenkörner auf irdischen Boden, und nach ihnen erst keimet und sprosset ihre Saat. Ein solcher Mann war Luther, Vorläufer und Vorbild des Bühnenalters. Lohenstein aber hat als Dichter das Allumfassende des letzten Alters in sich dargestellt. Bewunderns-würdiger als der Straßburger Münster ist sein Arminius. Welche verschiedenartige Stoffe und Wesen sind darin nicht vereiniget! Und dennoch ist Deutschheit die Seele des Ganzen. Sein Werk enthält alle drei Arten der Dichtkunst, und des Gesanges, das deutsche Leben seiner Zeit, des Mittel- und Uralters, Römerthum, Griechenthum, Wunder des Morgenlandes, alte und neue Welt! Ein ungeheures Werk! Sonderbar genug, oder auch gar nicht sonderbar, daß zu eben der Zeit als der Geist zu dieser Allumfassenheit sich erhob, auch unser Wandelstern zuerst umschifft und das Weltgebäude allseitig betrachtet wurde! In Romanen, in Liedern, auf der Bühne, ward uns jeder Volksglaube, jede Volkesart, und Volkessitte dargestellt — und wir verloren darüber unsere eigene. Die Schweden, alte Normanen und Germanen, zeigten sich auf unserem Boden; die Edda kam zum Vorschein. Nicht alle Geister umfaßten so viel wie Lohenstein. Einige faßten nur das Griechische auf, wie Winkelmann; andere blieben deutscher, wie Bürger, Tiedge, Kotzebue; andere schwankten zu neueren Nachbaren hinüber; andere faßten

das Einzelne einzeln auf, wie Klopstock das Christlich-jüdische, Urdeutsche, und Griechische; — höchst seltsame, nur in diesem Alter mögliche und erklärliche Erscheinung! — Einige, die Sehergeister verloren sich in dem All, wie Herder; andere, die größesten Dichterköpfe, verloren sich in der Vielheit und Mannigfaltigkeit, wie Göthe; wieder andere suchten auf urwissenschaftlichem Wege eine Einheit, wie Schiller, und alle Weltweisen; noch andere sprachen das schmerzliche Gefühl der endlichen Auflösung des allgemeinen Todes aus, und blickten entweder wehmüthig und sehnsüchtig zurück auf die Zeiten des frischen, eigenthümlichen Lebens, wie Tiek, der Neuromantiker; oder sie schwebten in Ahndungen und Träumen von dem sich wiedergebärenden und verjüngenden Leben, wie Novalis; und wie in dunkler Nacht am fernen Gesichtskreise ein liebevoller Morgenstern, schimmerte ihnen die Edda. In der That hat auch die urdeutsche Dichtung, in den Spähungen der Wole, das ewige Schicksal alles Lebendigen, auch ihr eigenes, geweissaget: Weltschöpfung, Weltzerstörung, und ewiges Leiben und Leben beim Aldfadur.

Was innere und äußere Gestaltung der Gedichte dieses Alters betrifft, so will ich hier blos bemerken, daß auch in dieser Hinsicht Alles aus einandertrat, und das Verschiedenartige sich vermischte. Die

Tonkunst sonderte sich von der Sprache, und so entstand die eigentliche Dichtkunst, und der Unterschied zwischen bloßem Gedichte, ungebundener Rede, und zwischen Gesang oder Lied, gebundener Rede. Die ungebundene Rede wurde vorzüglich für das Erzählungsgedicht, in Romanen, und für das aufführende Gedicht, im gewöhnlichen Schauspiele gebraucht. Doch haben wir auch dichterische Unterredungen, wie z. B. Ortwins Dichterweihe. Diese unterscheiden sich von den Schauspielen, gleichwie die aufführenden Gesänge von den Singspielen dadurch, daß die Handlung, also auch Ort und Zeit der Handlung, ganz in der Rede selbst ausgedrückt und enthalten seyn muß, daß der Schauplatz, alles, was der Bühnendarstellung angehört, nicht neben den Reden der Personen, sondern in denselben bezeichnet wird, so daß an der Darstellung nichts mehr fehlt, wenn in einem Stimm- oder Singsaale ohne Handlung, höchstens mit Geberdenspiel, von verschiedenen Stimmern oder Singern das Unterredungsgedicht, oder der Wechselgesang aufgeführt wird. Häufig hat man auch, sowohl in Erzählungen als Reden (Briefen) und Unterredungen, in die ungebundene Rede Lieder eingeschaltet. Einige zum Beispiel J. P. Richter, waren nur Dichter, nicht Sänger, andere waren beides, wie Göthe, Kotzebue. Einige beschränkten sich auf Eine Dicht- oder Sangart, andere übten mehrere

oder alle. Die innere Gestaltung der Gedichte und Lieder wurde im Allgemeinen immer lockerer und loser, ein Jeder hielt sich an das, was er eben aufgenommen hatte, und Viele, z. B. Göthe, haben die eigenthümliche Kunstgestaltung fremder Dichter und alter Zeiten glücklich wiedergegeben, gleichsam wie dichterische Schauspieler aufgeführt.

Eben so buntscheckig ist auch der Bau der Lieder in dem letzten Alter. Auch in diesem Stücke kam man von der eigenthümlichen deutschen Art fast ganz ab, verkannte sehr das Wesen der deutschen Sprachschöpfung. Ich sah wie der Deutsche auch in dieser Hinsicht sich selbst verloren hatte, und fehlging, indem er sich wieder zu rechte zu finden suchte. Ich hatte nicht Ruhe, bis ich selbst mit der Sache ins Reine gekommen war. Ich glaubte dies sey mir gelungen und hielt es für Pflicht, die Ergebnisse meiner Forschungen der deutschen Welt mitzutheilen. Ich habe mich in dieser Schrift vorzüglich an das Aeußere gehalten. Das Aeußere ist ja der Abdruck und Ausdruck des Inneren und dieses kann uns nicht verborgen bleiben, wenn wir jenes gründlich erkannt haben. Ich wollte mich bei diesem wissenschaftlichen Werke, so kurz als möglich fassen, und habe daher oft nur angedeutet nicht ausgeführt. Möge man meine

Ansichten so natürlich finden, wie die ersten Sätze der Größenlehre, und meinen, es verstehe sich alles von selbst, man habe das lange gewußt! Dann dürfte ich mir schmeicheln, das Ziel, nach welchem ich strebte, nicht verfehlt zu haben!

Sechste Abhandlung.

Von dem, dem Verhältnisse der Künste entsprechenden, Verhältnisse der Wissenschaften, und der Gottesverehrungen.

Von dem, dem Verhältnisse der Künste entsprechenden, Verhältnisse der Wissenschaften, und der Gottesverehrungen.

Die Lehre von dem Verhältnisse der Wissenschaften und der Gottesverehrungen handele ich hier zum Schlusse noch ab, weil dadurch auf das oben gelehrte Verhältniß der Künste ein helleres Licht fällt, und ich mich von der andern Seite hier wieder auf das schon Gelehrte beziehen und berufen, und deshalb um so kürzer fassen kann.

Ich stelle das Gebäude nur hin, oder vielmehr, ich deute die Verhältnisse desselben an. Wer sich daran halten will, wird hoffentlich inne werden, daß es auf Vernunftgesetze gegründet ist.

Jeder Kunst entspricht eine Wissenschaft, wie man bei Vergleichung der hier beigefügten zweiten Tabelle mit jener ersten, zur ersten Abhandlung gehörigen, ersehen wird. Eben diese Tabellen machen es, glaube ich, überflüssig, hier die einzelnen Wissen-

schaften nach dem Verhältnisse, in das ich sie gestellt, nochmals aufzuzählen, und dann das Entsprechen der Künste und Wissenschaften vollständig anzugeben. Wer das, oben vom Verhältnisse der Künste Gesagte recht gefaßt hat, der wird die Anwendung, auf welche es hier ankommt, leicht selbst machen können. Er wird vielleicht auch hie und da eine noch schicklichere deutsche Benennung der Wissenschaft, als die von mir angegebene, finden, wird vielleicht die Wissenschaft, welche nach der Uebereinstimmung des Ganzen diesen oder jenen Platz behaupten muß, noch treffender bezeichnen; denn diese Bestimmung des Einzelnen hat manche Schwierigkeit. Mir aber war und ist es hier vorzüglich um das übereinstimmende Verhältniß im Ganzen zu thun. Ich wollte den Stammbaum, die Verzweigung der Wissenschaft und der Kunst, als eines lebendigen Gewächses, darstellen.

Die Weltweisheit, anderwörtlich Grundwissenschaft, entspricht den Bühnenkünsten. Sie ist der Anfang und das Ende alles Wissens. In ihr vereinigen sich die räumlichen und die zeitlichen Wissenschaften, so, daß in der Leiblichkeitslehre die ersteren, in der Geistigkeitslehre die anderen überwiegen, in der Seligkeitslehre aber das vollkommenste Gleichgewicht Statt findet. Diesen drei Theilen der Weltweisheit entsprechen die drei sogenannten Fakultä-

ten, anderwörtlich Hauptwissenschaften: Heilkunde, Rechtsgelahrtheit, Gottesgelahrtheit. Die letzte ist die Wurzel aller Wissenschaft. Heilkunde und Rechtslehre als besondere Wissenschaften betrachtet, verzweigen sich wiederum, jene in die größenlehrigen und in die schöpfungskundigen Wissenschaften; diese in die sprachkundigen, und in die menschenkundigen (geschichtlichen) Wissenschaften. Die größenlehrigen Wissenschaften geben das Maaß, die Form; die schöpfungskundigen hingegen die Erfüllung, die Masse, den Inhalt an die Hand. Durch die Vereinigung beider entsteht des Leibes Leben, womit es die Heilkunde zu thun hat. Zum Leiben und Leben (zum Seyn, Wesen) des Menschen gehören aber auch die geistigen Verrichtungen (gleichsam der Gliederbau des Geistes), daher man sich nicht wundern darf, daß diese unter der Heilkunde vorkommen. Das Erkenntnißvermögen gehört zum Seyn, das Handlungsvermögen, der Wille, zum Werden. — Die sprach- und schriftlehrigen Wissenschaften geben die Gesetze des zeitlichen, (geschichtlichen) Lebens an die Hand; die menschenkundigen, anders geschichtlichen Wissenschaften, geben die Erfüllung, den Stoff. Gesetz und Thatsache vereinigen sich in den Rechtswissenschaften, welche nicht, wie die geschichtlichen, lehren, was geschehen ist, sondern was geschehen soll; so wie die heilkundigen Wissenschaften nicht blos lehren was ist, sondern was

seyn soll. Die räumlichen Wissenschaften haben es mit dem Seyn oder Wesen, die zeitlichen mit dem Geschehen oder Werden zu thun. — Zu den menschenkundigen Wissenschaften gehört auch die Sprachkunde, und Wissenschaftskunde, d. h. alles was von Sprachen und Wissenschaften geschichtlich ist. Nicht aber gehört dahin die Sprachlehre und Wissenschaftslehre. Es wäre gut, wenn man einen genaueren Unterschied, zwischen den Wörtern Kunst, Kunde, Lehre, Wissenschaft, auch bei zusammengesetzten Wörtern beobachtete, und wenn man auch die Beiwörter kundig, lehrig in Zusammensetzungen nicht scheuete, z. B. heilkundig, rechtslehrig.

Zuerst Gesundheit des Leibes und des Geistes, dann Tugend, oder das aus Beobachtung des Rechtes und der Pflicht entspringende öffentliche, gesellschaftliche Wohl, und drittens der Seele Heil und Seligkeit, wozu jene beide führen, wovon sie ausgehen, — das sind die hohen Zwecke der Wissenschaft, die schönen Früchte der wissenschaftlichen Bildung.

Hier mögen noch einige Bemerkungen Platz finden, welche sich aus dem bisherigen ergeben, über die Unterrichtsweisen in den Wissenschaften und Künsten, besonders über die, jetzt so sehr aus den Au-

gen gesetzte Heiligkeit des Unterrichtes! Ich unterscheide drei Stufen des Unterrichtes, oder eigentlich der geistigen Bildung, erstens den Unterricht des Kindes, zweitens den des Knaben, drittens den des Jünglings (jungen Menschen). Die beste Art des Unterrichtes in allen Wissenschaften ist die, welche am meisten wissenschaftliches Leben blicken läßt und weckt, d. h. welche die Selbstthätigkeit beim Lehrlinge am meisten begünstigt. In allen Wissenschaften muß der Lehrling Weltweisheit lernen, denn diese letztere ist der Proteus, welcher in allen ächt wissenschaftlichen Gestaltungen erscheint. Die Weltweisheit steckt auch in der Sprachlehre, auch in der Größenlehre, wie Pythagoras wußte; aber darum sind dennoch Weltweisheit und Größenlehre nicht Eines und dasselbe, wie ein neuerer Gelehrter meinet. An sich ist eine Wissenschaft so wichtig als die andere; es kömmt nur darauf an, welche Jemand für sich zur wichtigsten, welche er zum Mittelpunkte seines Strebens macht, d. h welcher er sich widmet Was aber die erste allgemeine wissenschaftliche Bildung betrifft, so muß diese vom Ganzen ausgehen; dem Kinde muß man so wenig als möglich die Wissenschaft in der Getrenntheit und Einzelnheit zeigen, also — so sonderbar es besonders in unserem unheiligen Zeitalter klingen mag — von der Gotteslehre und Weltweisheit, der kindlichen nämlich, muß alle Geistesbildung ausgehen. Da-

durch nur wird er heilig, d. h. vollständig werden. Der heilige Sinn wird gerade in dem Kindesalter entweder belebt oder für immer unterdrückt. Für das Heilige und Wunderbare ist gerade das kindliche Gemüth am empfänglichsten. Wie haben mich nicht in meiner Kindheit die biblischen Geschichten, besonders die heiligen, sinnbildlichen, z. B. von Erschaffung der Welt und der Menschen, auch die von Jesu, welche gleichfalls völlig dichterisch und sinnbildlich sind, erbauet! Wie haben mich nicht die Ueberbleibsel unsers alten Volkglaubens, die Mährchen und Feengeschichten, beseeliget! welchen Schwung gaben sie meiner Einbildung, dem Vermögen, das vor allen übrigen gestärket und gebildet werden muß! Freilich begriff ich damals den Sinn der Geschichten nicht, aber ich fühlte, ich ahndete ihn, und der Keim lag nun in mir, der sich späterhin nur zu entfalten brauchte. Wird dieser heilige Sinn in der Kindheit nicht genährt, so verkrüppelt der Mensch, und vergebens suchen wir späterhin in der, eben deshalb so sehr gepriesenen Moral ein Surrogat für den Glauben und die Heiligkeit. Die nüchternen moralischen Erzählungen, womit wir schon unsere Kinder pfropfen, sind eben so wenig ein Ersatz für heilige, wunderbare Geschichten, die wir von unseren Ammen hören können.

Daß die früheste Bildung vom Ganzen und Heiligen ausgehen müsse, lehrt uns nicht nur der schöpferische Bildungsgang des Einzelnen, sondern auch der — ganzer Völker. Auch in der Kunst ist dieser Gang der schöpfungsgemäße. Die Bühnenkunst läßt gleichfalls da zuerst Spuren von sich blicken. Was sind die ersten Spiele der Kinder anders, als — freilich kindliche — Schauspiele? Der Stock ist ihnen ein Pferd, der Stuhl ein Wagen, der eine ist Kutscher, der andere Herr, und so führen die Knaben und Mädchen die ganze Welt, so weit sie sie kennen, in ihren Spielen auf. So wie die Mädchen da zuerst in der Wirthschafts- und Haushaltungskunst sich üben, so legt da gewiß auch der Knabe den Grund zu seiner künftigen Wirkungsart und in diesen Kinderspielen eröffnet sich die Laufbahn des künftigen großen Mannes. In unseren Zeiten hat man auch an der Heiligkeit des kindlichen Alters sich höchlich versündigt. Die freie Entwickelung, die spielende Thätigkeit, wird unterdrückt. Unsere aufgeklärten Pädagogen mischen sich auf kindische Art in die Spiele der Kinder, und zerstören dadurch die Kindlichkeit derselben, zerstören dadurch zugleich die kindliche Scheu vor der Würde des Alters, so daß es kein Wunder ist, wenn unsere Gelbschnäbel den Telemachus auslachen, der sich schämt, den alten Nestor anzureden. Besser stand es in dieser Hinsicht, als der

Unterricht noch in den Händen der Geistlichen, der Druiden, war — da hatte auch er noch seine Weihe — und der früheste Unterricht, oder eigentlich die frühere Erziehung in den Händen der Mütter, da der weibliche Sinn, das weibliche Gemüth, ein Wohnsitz des Heiligen ist. In dem Kindesalter, bis zum Zahnwechseln, ist männliche und weibliche Bildung noch gleich, Kunst und Wissenschaft sind da noch nicht getrennt, und aller Unterricht ist gelegentlich. Hier muß ich ein, hoffentlich nicht verlornes Wort sagen über das leidige Stundengeben, das jetzt mit Unterrichten fast gleichbedeutend geworden ist. Ist es nicht schrecklich, daß Kindern von 5 bis 6 Jahren Stunden gegeben, d. h. daß sie gezwungen werden, sich täglich bestimmt eine so lange Zeit hindurch mit derselben, oft abwesenden, formellen, unanschaulichen und äusserst trockenen Sache zu beschäftigen? Das ist himmelschreiend, denn es ist geistiger Mord. Als ich gegen einen Schulmann äußerte: es sey doch nothwendig, daß die Lehrlinge zwischen den Stunden einige Minuten freier Luft schöpften; erwiederte er mir: Ei, warum nicht gar? wenn sie einst angestellt werden, werden sie sitzen und schreiben müssen in einem fort, ohne daß Jemand darnach fragt, wie es ihnen bekomme. Ja! wenn freilich unsere gelehrten Anstalten keinen andern Zweck haben, als Schreiber zu bilden, so hatte er Recht. Durch das hand-

werksmäßige Stundengeben wird der Lehrer recht zu einem gemietheten Lastthiere herabgewürdigt, und er giebt, besonders da solche Leute, um zu leben, gewöhnlich ärger als Tagelöhner arbeiten müssen, meist auch weiter nichts — als Stunden. Bestimmte Stunden des Unterrichtes in bestimmten Sachen — späterhin ein unvermeidliches Uebel — müssen erst die älteren Knaben und selbst diese sparsam empfangen. Ich meines Theils habe immer nur Eine Wissenschaft oder Kunst mit ganzer Seele getrieben, und da machte ich größere Fortschritte in einem Monate, als in der Schule in einem Jahre. Eben so gehören auch allgemeine Lehrweisen (vielleicht eben so verwerflich als allgemeine Heilmittel), und öffentlicher allgemeiner Schulunterricht, erst für die älteren Knaben. Ueberhaupt gehört für Kinder mehr die Kunst und die Kunde; es wird ihnen gezeigt, sie werden unterwiesen, angewiesen. Für die Knaben, oder allgemeinen Bildungsanstalten kömmt allmählich noch die Lehre hinzu; hier wird unterrichtet, und die beste Richtung gegeben, alles volksmäßig, der Mensch wird zum Bürger (vornehmen oder geringen) gebildet. Für die angehenden Jünglinge, auf niederen Gelehrtenschulen, kömmt zur Lehre die Wissenschaft. Hier lernt der künftige Gelehrte das Wissen umfassen, und erfassen. Gelehrte Gründlichkeit ist da die Hauptsache. Auf hohen Schulen wird alle Wissenschaft auf ein beson-

deres Fach bezogen, für das sich der Jüngling bestimmt. Die Wissenschaft kehrt als Kunst wieder zum Leben zurück.

Alle Kunde, alles Kennenlernen, muß von der gegenwärtigen Umgebung beim Kinde ausgehen. Erst Kunde des Menschen selbst. Diese kann gelegentlich gegeben werden, z. B. bei Krankheiten, beim Schlachten eines Schweines Dann muß das Recht, das Gesetz des gesellschaftlichen Lebens, zum Bewußtseyn gebracht werden. Dieß kann schon in der Kinderstube geschehen, denn da fallen Rechtshändel genug vor, Kinderspiele sind Schulen der Menschenkenntniß. Bei Geburts- und Todesfällen, und anderen großen Lebens- und Schöpfungsereignissen wird schon das Kind zum Ewigen hingeleitet und wir dürfen diese Richtung nur begünstigen. Für den Knaben gehört ferner Schöpfungsbeschreibung, dann Geschichtserzählung. Und zwar heimische Geschichte. An die deutschen Göttergeschichten und Mährchen schließen sich die Heldengedichte und Lebensbeschreibungen großer Deutschen an, alles im dichterischen Gewande, in dem Tone, wie Herodot und unsere Chroniken erzählen. Von den formellen Wissenschaften muß erst späterhin, und auch anfangs nur das Beschreibende und Erzählende vorkommen, z. B. Kenntniß der Gestalten, der Zahlenverhältnisse, Wortforschung. Die gelehrten Schulen

bezwecken Gelehrsamkeit und strenge Wissenschaftlichkeit, hier sondert sich also der künftige Künstler, und Handlungsmann vom künftigen Gelehrten. Hier muß der Jüngling folglich das gelehrte Handwerkszeug, gelehrte Sprachen u. dergl. in die Hände bekommen. Auf der hohen Schule, wo seine Selbstbestimmung vollendet wird, muß er einem der drei Hauptfächer sich widmen, je nachdem seine Anschauungsart mehr leiblich, oder geistig, oder ewig ist.

Bei dem ganzen Unterrichte hat man sich vor Nichts so sehr zu hüten, als vor zu früher und zu großer Zersplitterung der Wissenschaft. Das Kind muß nur von Einem Wissen wissen. Und selbst auf den nicht gelehrten Bildungsanstalten müßte vieles nicht getrennt seyn, was man jetzt trennt, z. B. Erdbeschreibung oder Zeitrechnung und Geschichte. Beim Unterrichte müssen die Wissenschaften höchstens nach den sieben Stufen eingetheilt werden, die auf meiner Tabelle angegeben sind. Wo man damit prahlt, recht Vielerlei zu lehren, da wird gewöhnlich recht wenig gelernt.

Die Heiligkeit des Unterrichtes fordert ferner, daß die Lehre so sinnbildlich, so lebendig und anschaulich als möglich sey, und das leere Formenwesen möglichst vermieden werde. Dieser Heiligkeit

des Unterrichtes scheint mir die Pestalozzische Lehrart die als Anschauungslehre vortrefflich seyn mag, im Ganzen entgegenzuwirken. Manchem Einzelnen mag sie weniger schaden. Ich aber meines Theils, der ich die Größenlehre z. B. freilich trieb, so weit ich dazu getrieben wurde, aber an ihr nie, so wie etwa an der Weltweisheit, Freude fand, bis ich auch in ihr eine Offenbarung des Heiligen finden lernte — ich mag mir gar nicht denken was aus mir geworden seyn würde, wäre ich auf eine so unheilige Art unterrichtet worden. Ein Strohmann wahrscheinlich, wie man sie zum Schrecken der Sperlinge ausstopft. Ich hoffe, daß meine Lehre vom Verhältnisse der Wissenschaften zur Heiligung des Unterrichtes und der ganzen Bildung etwas beitragen möge.

Ich gehe nun über zu dem Verhältnisse der Glaubensarten, anderwörtlich Gottesverehrungen, welches dem Verhältnisse der Künste und Wissenschaften entspricht. Glaube ist das Göttlichste im Menschen. Aus dem Glauben geht göttliches Thun und göttliches Erkennen hervor. Die beiden letzten abgesondert gedacht, erzeugen eben Kunst und Wissenschaft. Wenn sie aber mit dem Heiligen verbunden bleiben, sich in den Gränzen des Göttlichen halten, so stellen sie die beiden Erscheinungsweisen des Göttlichen und Heiligen dar; die Kunst erschei=

173.)

)
chen.)

ande=

urts=

inge.
rach=

c.

gen.
eili=

net als Gottesdienst, die Weltweisheit als Gottes-lehre. Man sehe die beigefügte dritte Tabelle, wo die heiligen Künste den heiligen Wissenschaften gegenübergestellt sind, so daß die gleichen Verhältnisse von selbst in die Augen fallen. In der Wissenschaft macht die Weltweisheit, besonders die Seeligkeits-lehre; in der Kunst das Bühnenspiel und besonders das Kunstspiel den Uebergang zur Gottesverehrung; jenerseits zur heiligen Erkenntniß, dieserseits zur heiligen Feier. Wie der Bühnendichter die Seele der Kunstwelt, der Weltweise die Seele der Wissenschaftswelt ist, so ist der Druide, der Geistliche, die Seele der Gottesverehrung, Weisheit und Kunst müssen ihm zu Gebote stehen. Die ältesten und ersten Barden wurden zu Druiden erwählt.

Der Glaubensarten, der Arten des Bundes zwischen Göttlichem und Menschlichem sind drei: die vielgöttische, die eingöttische, und die allgöttische. In der ersten Art von Ehe überwiegt das Weltliche, Weibliche; in der zweiten Art überwiegt das Geistige, Männliche; in der dritten Art herrscht das vollkommenere Gleichgewicht. Der ersten Art liegt die Anschauung des Raumes, der zweiten die der Zeit, der dritten die der Ewigkeit zu Grunde. Wie aber das Ewige in der Erscheinung nie vollkommen sich offenbaren kann, so neigen sich auch

alle wirkliche Glaubensarten entweder mehr zum vielgöttischen, oder mehr zum eingöttischen Wesen hin; sie sind aber um so vollkommener, je stärker darin die allgöttische, ewige Offenbarungsweise hervortritt. Und deswegen behaupte ich, daß der altdeutsche Glaube vorzüglicher sey, als der altgriechische rc. Aldfadur ist in jener das Sinnbild des Ewigen, und unser Volksglaube schließt sich daher sowohl an die vielgöttischen, als an die allgöttischen Bundesarten an.

Eine Gottesverehrung ist so wenig, als ein Kunstwerk, ein bloßes Machwerk. Eine Heiligen- oder Götterwelt ist, wie eine Schönheits- und Wissenschaftswelt, das lebendige Erzeugniß, anfangs einzelner Menschen, im Ganzen aber eines ganzen Volkstammes, und zwar das höchste Erzeugniß, der feinste Geist des gesammten inneren und äußeren Lebens des Volkstammes. Von Geist und Wahrheit muß dieses Erzeugniß empfangen, aber, wohl zu merken, von dem Leibe und der Schönheit geboren und aufgenährt werden.

Die Gottesverehrung hat, wie die deutsche Dichtkunst, drei Alter, wovon wir das erste das vielgöttische, das zweite das eingöttische, das dritte das allgöttische nennen können.

Ein reiner Vernunftglaube ist fürs Leben ein Unding. Damit der Glaube in der Erscheinung sich offenbare, muß er ein eigenthümliches besonderes Wesen, muß er einen Leib haben. Zur äußeren Gottesverehrung gehört nicht blos eine Götterlehre, sondern auch eine Göttergeschichte; ohne diese würde nicht nur keine vollkommene Lehre, sondern auch kein vollkommener Dienst Statt finden können; es würde den sichtbaren sowohl, als den hörbaren Künsten, an einem Gegenstande, den sie darstellten, auf den sie sich bezögen, es würde an Bildern, und also auch an Sinnbildern fehlen, die doch das Wesentliche sind beim Gottesdienste. Das Eigenthümliche jedes Glaubens muß aus dem Eigenthümlichen jedes Volkes hervorgehen.

Bei der vielgöttischen Glaubensart ist der Kunstdienst, die heilige Feier, die Hauptsache. Die heiligen Lehren sind als Geheimnisse den Eingeweihten vorbehalten. Dieß ist dem ersten Alter der Volksentwickelung sehr zuträglich und angemessen. In diesem Alter sind auch die heiligen Gefühle heldischer Art, so daß wir überfeinen, feigen, todesscheuen Schwächlinge, davor zurückschaudern. Wir finden deshalb im Uralter — den herrlichsten Sieg des Glaubens — Menschenopfer, bei Juden, Griechen, Deutschen, und wohl bei den meisten Völkern; selbst das Christenthum gründet sich auf ein solches. In

diesem Alter giebt es heilige, göttliche Helden, heilige That- und Kraftmenschen, und der Glaube hängt mit der Verfassung des Volkstammes, der Druide mit dem Herrscher genau zusammen. Es waltet die Leiblichkeit, die Schönheit, vor.

Bei den eingöttischen Bundesarten herrscht das Geistliche, die Lehre. Statt der Druiden Geistliche, die alles Weltliche sich unterwerfen wollen. In einem Alter, bei einem Volke, wo diese Bundesart herrscht, sind alle Ansichten mehr geistlich, innerlich. Eine heilige Geschichte ist daher um so unentbehrlicher, wie auch heilige Lehren und heilige Handlungen, damit man sich doch an etwas halten könne. Und zwar müssen alle diese Dinge sinnbildlich seyn. Die Geschichte Jesu ist z. B. bis auf jeden einzelnen Zug sinnbildlich und vorbildlich und dabei der jüdischen Volkseigenthümlichkeit ganz angemessen. So wenig der Dienst ohne heilige Lehren und Geheimnisse seyn kann (welche die Druiden hatten) eben so wenig kann die Lehre ohne Dienst in der Wirklichkeit bestehen. Die eingöttischen Bundesarten müssen daher, um Volksglauben zu werden, Vieles vom Wesen der Kunstglaubensarten an sich nehmen. Da reicht die innere Gottesverehrung nicht hin, ein heiliger Berg ist nothwendig und zur Anbetung im Geiste und in der Wahrheit muß die Anbetung im Leibe und in

der Schönheit hinzukommen. Doch bleiben auch hierin die eingöttischen Bundesarten noch ihrer Art getreu; denn von den heiligen Künsten haben da auch die innerlichen, die hörbaren, die Vorhand, die Bildnerei, das Leibliche wird nachgesetzt, wird verhüllt. Beide Bundesarten haben, bei ihrer Einseitigkeit, gleiche Vorzüge und Unvollkommenheiten. Die leibliche führt leicht zum Aberglauben, die geistige zum Unglauben; jene zur todten Gebräuchlichkeit, diese zur gespensterartigen Abgezogenheit, und Schwärmerei. Bei der geistigen Glaubensart muß wenigstens darauf gesehen werden, daß die Lehre sich immer an das Sinnbildliche (d. h. an das, worin Zeitliches und Ewiges sich vermählen) halte, an die sinnbildliche Geschichte und an die sinnbildlich ausgedrückten Wahrheiten, deren Sinn die Geistlichen verstehen, die Ungeweiheten ahnden sollen. Nicht die menschlichen Ansichten des Einzelnen, sondern nur sinnbildliche Lehren müßten in heiligen Reden vorgetragen werden. Alle heilige Reden müssen Gedichte, und noch mehr, sie müssen Weissagungen seyn. Ueberhaupt aber muß des Redens beim Gottesdienste so wenig als möglich seyn, es erbauet am wenigsten. Fragen aber darf nur beim Schulunterrichte, und beim heiligen kaum, geduldet werden. Da soll ja nicht der Verstand gebildet, sondern die Seele zum Ewigen geleitet werden, wozu nur das Sinnbildliche hinwirken kann.

Unser Zeitalter ist ja schon gefährlich krank am lähmenden Vernünfteln, Räsonniren. Vielleicht ist Noth- und Zwangherrschaft nicht blos Krankheitszeichen, sondern auch Heilmittel. Die gemeinen Russen verdanken ihren Muth ihrem Glauben, zwei Dinge, die wohl selten getrennt vorkommen.

Auch alle Gebräuche und Handlungen im Heiligthume müssen sinnbildlich seyn, d. h. den Bund des Zeitlichen und Ewigen darstellen. Dahin gehören Opfer, Baden, Fasten, heilige Gastmähler u. dergl. m. Weil alles Heilige sinnbildlich ist, können bloße Verstandesmenschen, wenn es solche giebt, keinen Sinn für dasselbe haben, so wenig als für das Schöne. Alles Heilige, Gebräuche, — Lehren und heiliges Leben — ist ihnen eine Thorheit. Unser Zeitalter verdient das unheilige zu heißen. — Wo heilige Lehre die Hauptsache ist, da gründet sich diese insgemein auf eine heilige Schrift. Dieß hat den Nutzen, daß das Sinnbildliche der Lehren dadurch festgehalten, und den noch größeren Schaden, daß die fortschreitende Entwickelung leicht dadurch gehemmt wird. Die eingöttische Ansicht führt leicht zur Bekehrungs- und Verfolgungssucht, zur Ertödtung des eigenthümlichen gläubigen Lebens.

Je vollkommener der Bund, desto mehr hat er vom allgöttischen Wesen an sich; gleichwie ein Gemeinwesen um so vollkommener ist, je mehr, sey es in der Viel- oder Alleinherrschaft, der Geist der Gemeinheit herrscht. Bei aller Einheit des Wesens erscheint der Glaube in den mannigfaltigsten Gestalten und Verwandlungen, nicht nur bei verschiedenen Völkern, sondern auch bei einem und demselben Volke; er offenbart sich bald mehr dem äußeren Sinne; bald mehr dem inneren; dem Gefühle (Gefühlsleben, Mysticismus); dem Verstande (Verstandesglauben, Scholasticismus); bald mehr der Einbildungskraft, (Schwärmerei, Fanatismus). Ist der Glaube im äußeren Dienste erstorben, so bricht er geistig wieder hervor, bildet dann sich einen neuen Leib. Treibt der Verstand mit dem Heiligen ein unwürdiges Spiel, so rettet sich der Glaube in das Heiligthum des Herzens, des Gemüthes. Dieß ist die Entstehung der Herrenhuter unter den Lutheranern und Widerzeugenden überhaupt; dieß ist überhaupt die Entstehung aller Glaubensanhänge, d. h. Abarten der verschiedenen Glauben.

Nicht blos nach einander, sondern auch neben einander bei ein und demselben Volke finden wir jene Verzweigung des Glaubens. Dieß ist heilsam, indem dadurch der Geist des Glaubens die nöthige Freiheit erhält und indem dadurch der Glaube

mehr auf allgöttische Weise sich offenbaren kann. Sehr heilsam, weise und sinnreich war die Einrichtung des Salomonischen Heiligthumes. Da hatten auch die Heiden und späterhin die Samariter ihre Vorhalle, und im Gotteshause selbst war ein Heiliges und ein Allerheiligstes. Weise war es von Moses, daß er die Offenbarung mit sich nicht geschlossen wähnte, daß er künftigen Sehern den Weg bahnte, die sein Gesetz erfüllten. Dadurch ward die jüdische Geschichte zum Sinnbild aller, wenigstens der eingöttischen, Glaubensgeschichte. Das spätere Heiligthum eines Volkes muß das frühere umfassen, muß sich auf das Ursprüngliche gründen, wenn anders wahre schöpferische Bildung und Entwickelung Statt findet. Jedes Volk sollte ein solches allumfassendes sich fortbildendes Volksheiligthum haben, welches das Erzeugniß des fortschreitenden gesammten gläubigen Lebens des Stammes wäre und dessen Verwaltung den begeisterten Sehern des Volkes anvertraut würde. Dadurch würde dem Glaubens- und Gewissenszwange, der Glaubensverachtung, den gewaltsamen Glaubensveränderungen besser vorgebeugt werden, als durch, immer vergebliche, gewaltsame Maaßregeln. Zu einem solchen Volksheiligthume geschah bei uns durch Luthers Glaubensumbildung und Widerzeugung der erste bedeutende Schritt. Jedoch, sich von fremden Gebräuchen be-

freiend, band man sich mehr, als vorher, an fremde Schriften und an den todten Buchstaben. Und jetzt, nachdem von Luther bis zu Lessing und Kant mit so vieler Mühe aufgeräumt worden ist, sehen wir selbst große Dichter wiederum mit den lieben Engelein spielen! Jetzt nennen sich Manche lieber Evangelische, als Protestanten, d. h. Zeugen, wider alles, was in Glaubenssachen von Außen stammt!

Noch eine Bemerkung zum Schlusse des ganzen Werkes! Es ist, wie man's nimmt, eine sehr wichtige, und eine sehr geringfügige Sache um die Erkenntniß der Wahrheit, daß Alles Eins ist. Diese große Wahrheit pfeifen uns jetzt, so zu sagen, die Vögel auf den Dächern. Für die Wissenschaft, so wie für das Leben, kommt es hauptsächlich darauf an, daß das Besondere in seinem Verhältnisse zum Ganzen richtig erkannt werde, und seine Eigenthümlichkeit behaupte und bewahre. Am Ende kömmt freilich, schon nach der deutschen Redensart, Alles auf Eins hinaus. Aber so lange das Leben, so lange die Welt besteht, besteht sie durch die Ordnung, durch das Verhältniß (Stosos,) wodurch sie geschaffen worden, besteht in demselben. Als ich diese Lehren niederschrieb, glaubte ich nicht, daß es mit den Dingen, deren

eigenthümliches Wesen und Verhältniß ich darzustellen suchte, am Ende sey; vielmehr schrieb ich eben, um auch meines Theils erst ein rechtes Leben in dieselben hineinbringen zu helfen. Darin suche ich mein Verdienst, meine Belohnung.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Trautvetter, Ernst Christian von

Der Bardenhain

Berlin 1812

P.o.germ. 1485
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10121617-2